3 1761 07375844 3

Digitized by the Internet Archive
in 2010 with funding from
University of Toronto

http://www.archive.org/details/diegrabdenkmle00demm

Heft 129.

STUDIEN

ZUR

DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE

DIE GRABDENKMÄLER DES WÜRTTEMBERGISCHEN FÜRSTENHAUSES UND IHRE MEISTER IM XVI. JAHRHUNDERT

VON

THEODOR DEMMLER

MIT 30 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. Ed. Heitz (Heitz & Mündel)
1910

J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL).

BIBLIOTHECA ROMANICA.

Preis jeder Nummer 40 Pfennige.

Jedes Werk auch gebunden vorrätig.

1. **Molière,** Le Misanthrope.
2. **Molière,** Les Femmes savantes.
3. **Corneille,** Le Cid.
4. **Descartes,** Discours de la méthode.
5|6. **Dante,** Divina Commedia I: Inferno.
7. **Boccaccio,** Decameron, Prima giornata.
8. **Calderon,** La vida es sueño.
9. **Restif de la Bretonne,** L'an 2000.
10. **Camões,** Os Lusíadas: Canto I, II.
11. **Racine,** Athalie.
12/15. **Petrarca,** Rerum vulgarium fragmenta.
16/17. **Dante,** Divina Commedia II: Purgatorio.
18/20. **Tillier,** Mon oncle Benjamin.
21/22. **Boccaccio,** Decameron, Seconda giornata.
23/24. **Beaumarchais,** Le Barbier de Séville.
25. **Camões,** Os Lusíadas: Canto III, IV.
26/28. **Alfred de Musset,** Comédies et Proverbes.
29. **Corneille,** Horace.
30/31. **Dante,** Divina Commedia III: Paradiso.
32/34. **Prévost,** Manon Lescaut.
35/36. Oeuvres de Maître **François Villon.**
37/39. **Guillem de Castro,** Las Mocedades del Cid I, II
40. **Dante,** La Vita Nova.
41/44. **Cervantes,** Cinco Novelas ejemplares.
45. **Camões,** Os Lusíadas: Canto V, VI, VII.
46. **Molière,** L'Avare.
47. **Petrarca,** I Trionfi.
48/49. **Boccaccio,** Decameron, Terza giornata.
50. **Corneille,** Cinna.
51/52. **Camões,** Os Lusíadas: Canto VIII, IX, X.
53/54. **La Chanson de Roland.**
55/58. **Alfred de Musset,** Poésies (1828—1833).
59. **Boccaccio,** Decameron, Quarta giornata.
60|61. Farce de Maistre **Pierre Pathelin.**
62|63. **Giacomo Leopardi,** Canti.
64|65. **Chateaubriand,** Atala.
66. **Boccaccio,** Decameron, Quinta giornata.
67/70. **Blaise Pascal,** Les Provinciales.
71|72. **Le cento novelle antiche.**
73|74. **Calderon,** El Mágico Prodigioso.
75|77. **Lamartine,** Méditations.
78|79. **Giambattista Strozzi,** I madrigali.
80. **Corneille,** Polyeucte.
81|83. **Balzac,** Eugénie Grandet.
84. **Boileau,** Art poétique.
85|86. **Boccaccio,** Decameron, Giornata sesta e settima.
87|88. **Voltaire,** Zadig ou la Destinée.
89|90. **Boccaccio,** Decameron, Giornata ottava.
91. **Leopardi,** Pensieri.
92. **Corneille,** Le Menteur.
93. **Boccaccio,** Decameron, Giornata nona.
94|95. **Brunetto Latini,** Tesoretto.
96|98. **Balzac,** Le Cabinet des Antiques.
99|100. **Boccaccio,** Decameron, Giornata decima.
101. **Boileau,** Le Lutrin.
102|107. **La Bruyère,** Caractères.
108. **Maffei,** Merope.
109. **Goldoni,** Locandiera.
110|111. **Metastasio,** Didone abbandonata.
112|114. **Tillier,** Belle-Plante et Cornélius.
115|116. **Redi,** Poesie Toscane.

Weitere Bändchen in Vorbereitung.

Durch jede Buchhandlung zu beziehen.

DIE GRABDENKMÄLER

DES WÜRTTEMBERGISCHEN FÜRSTENHAUSES UND IHRE MEISTER IM XVI. JAHRHUNDERT

STUDIEN ZUR DEUTSCHEN KUNSTGESCHICHTE
129. HEFT

DIE GRABDENKMÄLER
DES WÜRTTEMBERGISCHEN FÜRSTENHAUSES UND IHRE MEISTER IM XVI. JAHRHUNDERT

VON

DR. **THEODOR DEMMLER**

MIT 30 LICHTDRUCKTAFELN

STRASSBURG
J. H. ED. HEITZ (HEITZ & MÜNDEL)
1910

LIBRARY
MAR 6 1967
UNIVERSITY OF TORONTO

N5
.A99
D3

INHALT.

Seite

Vorwort XI

Literatur XVII

Erster (archivalischer) Teil.

Einleitung 1

I. Der Beginn künstlerischer Tätigkeit im Tübinger Chor . 10

II. Die Ueberführung der Gütersteiner Monumente nach Tübingen und die Tätigkeit der Bildhauer Josef Schmid und Jacob Woller 14

III. Das Grabmal für Herzogin Sabina von Sem Schlör . . . 31

IV. Die Grabmäler für Prinz Eberhard und für Herzogin Anna Maria von Leonhard Baumhauer 36

V. Die Stuttgarter Grabdenkmäler seit Herzog Christophs Zeit 41

VI. Der Bildhauer Paul Mair von Augsburg 57

Zweiter (kunstgeschichtlicher) Teil.

Einleitung 81

I. Josef Schmid von Urach 90

II. Jacob Woller von Gmünd 123

III. Leonhard Baumhauer von Gmünd 136

IV. Sem Schlör von Laudenbach 173

Anhang (Urkunden-Material zu Teil I) I

Register XXXV

VERZEICHNIS DER TAFELN.

G. D. = Grabdenkmal.

Aufstellungsort: Kirche, wo nichts anderes bemerkt ist.

Tafel 1. G. D. des Grafen Ludwig von Württemberg († 1450).
G. D. der Prinzessin Anna von Württemberg († 1530).

Tafel 2. G. D. der Gräfin Mechthild († 1482); alle drei früher in Guterstein, O.-A. Urach.
Situationsplan des Tübinger Chors von 1556.
(Skizzen im St.-A. Stuttgart).

Tafel 3. Paul Mair, G. D. des Johann Philipp Schertlin († 1568).
Paul Mair, G. D. des Sebastian Schertlin († 1577). Burtenbach, B.-A. Günzburg.

Tafel 4. Paul Mair, G. D. des Hans von Stammheim († 1575) und seiner Gemahlin. Geisingen, O.-A. Ludwigsburg.

Tafel 5. Paul Mair, Holzmodell für ein Erzgußdenkmal des Grafen Heinrich von Mömpelgard († 1519). Urach, Goldener Saal des Schlosses.

Tafel 6. Josef Schmid, Tumba des Grafen Eberhard im Bart († 1496) (Figur). Tübingen, Stiftskirche.
Josef Schmid, G. D. des Balthasar von Gültlingen († 1563) mit Gemahlin. Berneck O.-A. Nagold.

Tafel 7. Josef Schmid, G. D. des Johann von Ehingen († 1562). Kilchberg, O.-A. Tübingen.

Tafel 8. Jakob Woller, G. D. des Jakob von Kaltenthal († 1555). (Ansicht von vorn und von der Seite.) Mühlhausen a. N., Veitskapelle.

Tafel 9. Jakob Woller, G. D. des Grafen Ludwig von Württemberg († 1450) und seiner Gemahlin. Tübingen, Stiftskirche.

Tafel 10. Leonhard Baumhauer, drei Jugendwerke.
Hans Wolf von Zülnhardt († 1557). Dürnau, O.-A. Göppingen.
Hans Konrad von First († 1561). Tübingen. Stiftskirche.
Heinrich von Ostheim († 1560). Tübingen. Stiftskirche.

Tafel 11. Leonhard Baumhauer, G. D. des Jerg von Ehingen († 1561). Kilchberg, O.-A. Tübingen.

Tafel 12. Leonhard Baumhauer, Brunnenfigur und Brunnensäule vom alten Marktbrunnen in Reutlingen. Städtische Sammlung. Reutlingen.

Tafel 13. Leonhard Baumhauer, G. D. des Wolf Dietrich v. Megetzer († 1569) mit Gemahlin.

Leonhard Baumhauer, G. D. des Hans Truchsäß von Höfingen († 1576) mit Gemahlin. Tübingen, Stiftskirche.

Tafel 14. Leonhard Baumhauer, G. D. des Herzogs Christoph von Württemberg († 1568) Tübingen, Stiftskirche.

Tafel 15. Leonhard Baumhauer, G. D. des Veit von Sternenfels († 1571) Zaberfeld, O.-A. Brackenheim.

Leonhard Baumhauer, G. D. des Stefan Chomberg († 1566). Tübingen Stiftskirche.

Tafel 16. Leonhard Baumhauer, G. D. des Sebastian Dreher († 1582).

Leonhard Baumhauer, G. D. des Veit Dreher († 158.).

Leonhard Baumhauer, G. D. des Sebastian Besserer († 1593). Leonberg, Stadtkirche.

Tafel 17. Sem Schlör, G. D. des Friedrich von Sturmfeder († 1555) mit Gemahlin. Oppenweiler, O.-A. Backnang.

Sem Schlör, G. D. der Agata Schenczin († 1559).

Sem Schlör, G. D. der Katharina Ehrerin († 1562). Hall, Michaelskirche.

Tafel 18. Sem Schlör, G. D. des Josef Vogelmann († 1568). Hall, Michaelskirche.

Sem Schlör, G. D. des Wolfgang von Stetten († 1547) mit Gemahlin und der Anna von Layen († 1568). Kocherstetten, O.-A. Künzelsau.

Tafel 19. Sem Schlör, Kruzifix auf dem Friedhof Neuhausen a. F. (1563).

Sem Schlör, Kruzifix auf dem Friedhof Hall (1565).

Tafel 20. Sem Schlör. G. D. des Grafen Albrecht von Hohenlohe († 1575). Figur. Stuttgart, Stiftskirche.

Tafel 21. Sem Schlör, G. D. der Anna von Stammheim († 1584). Geisingen, O.-A. Ludwigsburg.

Sem Schlör, G. D. der Aebtissin Christina von Schwalbach († 1588). Oberstenfeld, O.-A. Marbach. Stiftskirche.

Tafel 22. Erhard Barg und Sem Schlör, G. D. des Eberhard von Stetten († 1583) mit Gemahlin. Kocherstetten, O.-A. Künzelsau.

Schule des Sem Schlör. G. D. des Albrecht von Crailsheim († 1593) mit Gemahlin. Braunsbach, O.-A. Künzelsau.

Tafel 23. Sem Schlör, Tafeln zum Glaubensbekenntnis. Stuttgart, Hof des alten Schlosses.

Tafel 24. Sem Schlör, die Grafenstandbilder in der Stuttgarter Stiftskirche. Gesamtansicht.

Tafel 25. Sem Schlör, dasselbe; 4. und 5. Standbild (von links).

Tafel 26. Sem Schlör, dasselbe. 2. und 3., sowie 5. und 6. Standbild.
Tafel 27. Sem Schlör, dasselbe. 7. und 8., sowie 9. Standbild.
Tafel 28. Sem Schlör, dasselbe. 10. und 11. Standbild.
Sem Schlör, Portal an der Schloßkapelle in Stuttgart. Detail.
Tafel 29. Sem Schlör, Zwei Reliefs vom ehemaligen Stuttgarter Lusthaus, Schloß Lichtenstein.
Tafel 30. Sem Schlör (?), Büste vom ehemaligen Lusthaus. Schloß Lichtenstein.

VORWORT.

Die vorliegende Arbeit hat ihren Schwerpunkt im zweiten, kunstgeschichtlichen Teil. Der erste, der im wesentlichen die Ergebnisse archivalischer Forschungen zusammenfaßt, schafft die geschichtliche Grundlage für einzelne, bisher nicht genügend geklärte Partieen aus der Geschichte der württembergischen Fürstendenkmäler. Wenn ich in diesem ersten Teil manches mitgeteilt habe, was für die Kunstgeschichte nicht unmittelbar bedeutsam und verwertbar erscheint, so erklärt sich das teils aus dem Bestreben, den Stoff nicht allzusehr zu zerstückeln, teils aus dem Wunsch, Irrtümer endgültig zu berichtigen, die in der Darstellung der Vorgänge seit längerer Zeit fortgeschleppt wurden.

Ein archivalischer Anhang (citiert mit «Urk.») legt die wichtigsten Schriftstücke im Wortlaut vor.

Die Durchforschung der Landschreiberei-Rechnungen hat nicht bloß für den behandelten Gegenstand, sondern für die ganze Geschichte der künstlerischen Tätigkeit in Württemberg in dem bedeutsamen Jahrhundert von 1534—1634 manches Neue zu Tage gefördert. Es ist mein Wunsch, dieses Material in einer Form zu veröffentlichen, die eine rasche Uebersicht ermöglicht, und so zu dem Werk Alfred Klemm's über die württembergischen Baumeister und Bildhauer, dessen Reich-

haltigkeit und Zuverlässigkeit ich immer wieder zu bewundern Gelegenheit hatte, eine Ergänzung zu liefern.

In der Reihe der behandelten Fürstendenkmäler fehlen noch drei. Das erste, die Tumba der Prinzessin Eva Christina († 1575), ist nach meiner Meinung der Werkstatt Johanns von Trarbach zuzuteilen. Für die beiden andern, die Alabasterdenkmäler Herzog Ludwigs († 1593) und seiner ersten Gemahlin Dorothea Ursula († 1583) ist der aus Gmünd gebürtige Bildhauer Christoph Jelin in Tübingen urkundlich gesichert. Beide Meister gehören in einen andern kunstgeschichtlichen Zusammenhang als die hier behandelten. Das Material ihrer Arbeiten ist sehr umfangreich und erfordert eine besondere Darstellung auf breiterer Grundlage. Ich hoffe diese bald nachholen und dabei manches, was in diesem Band fragmentarisch bleiben mußte, in einen größeren Zusammenhang einreihen zu können.

Die besprochenen und die bloß genannten Denkmäler kenne ich aus eigener Anschauung. — Die Abbildungen können bei der Masse des Materials natürlich nur eine Auswahl geben. Ich habe mich in der Hauptsache für solche Denkmäler entschieden, die bisher nicht im Bild veröffentlicht waren. Die Art des Aufstellungsorts bringt es mit sich, daß auch unvollkommene Abbildungen in Kauf genommen werden müssen.

Durch die huldvoll gewährte Erlaubnis Seiner Durchlaucht des Herzogs Wilhelm von Urach wurde ich in den Stand gesetzt, die auf Schloß Lichtenstein befindlichen Reste der Lusthaus-Skulpturen zu studieren und teilweise abzubilden. Für die Ueberlassung von Photographieen bin ich besonders den Herren Konrad Freiherrn von Gültlingen und Wilhelm Freiherrn Schertel von Burtenbach verpflichtet. In den staatlichen Archiven zu Stuttgart und Ludwigsburg, wie in dem städtischen zu Augsburg fand ich das größte Entgegenkommen. Es ist mir ein Bedürfnis, für die Unterstützung, die ich dort wie bei einer großen Zahl von Freunden der Geschichte und

der Kunst unseres Vaterlandes genossen habe, auch an dieser Stelle Dank zu sagen.

Die Arbeit war, mit Ausnahme des Kapitels über Schlör, abgeschlossen, als mir die Dissertation von K. Köpchen, über «Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken im Mittelalter und in der Renaissance» (Halle-1909) zu Gesicht kam. Ich habe zu verschiedenen Einzelheiten in Anmerkungen noch Stellung genommen. Zu dem ganzen Unternehmen möchte ich an dieser Stelle aussprechen, daß ich trotz des umfangreichen Materials und der großen Gesichtspunkte der Verfasserin, ihren einzelnen Abgrenzungen besonders im zweiten Teil (S. 48 ff.) skeptisch gegenüberstehe. Mir scheint sich aus dem Denkmäler-Material der Schluß zu ergeben, daß schon die Ausscheidung des Gesamtstoffs, wie K. Köpchen sie versucht hat, wenigstens für die Zeit der Renaissance nicht durchführbar ist. Nicht als ob das Gebiet, das dem heutigen Württembergisch-Franken entspricht, in dieser Zeit keine Eigentümlichkeiten bewahren würde. Aber einmal überwiegt das für ganz Süddeutschland Gemeinsame solche Besonderheiten, die in einer bestimmten Werkstatt gepflegt wurden, bedeutend. Ferner aber — gerade die hervorragenden und einflußreichen Meister im 16. Jahrhundert zeigen eine Beweglichkeit, die der landschaftlich gegliederten Kunstgeschichte fortwährend die größten Verlegenheiten bereiten muß. Die Beispiele sind mit Händen zu greifen. Sem Schlör ist der anerkannte Hauptmeister im heutigen Württembergisch-Franken für die Zeit von 1550—90. Schon in seiner Jugend kommt er bis in die Gegend von Worms. Seine Hauptwerke stehen in Stuttgart, in Tübingen und sonst im schwäbischen Gebiet. Was soll es heißen, wenn K. Köpchen, die vorher einen ernsthaften Versuch macht, Schlörs Stil zu charakterisieren, diese Arbeiten (mit Ausnahme derjenigen in Oppenweiler) mit ein paar Zeilen abtut (S. 99) oder gar nicht erwähnt (Sabina-Denkmal!), weil sie eben außerhalb ihres Gebiets liegen. —

Josef Schmid, ein Uracher Meister, begegnet uns, abgesehen von seiner schwäbischen Heimat, im Fränkischen, in Heidelberg und im heutigen Rheinhessen. Er hat gerade in Franken nach Köpchens Ansicht einen gewissen Einfluß auf Schlör gewonnen: müssen wir nicht, um diesen Einfluß richtig abzuschätzen, zunächst die Frage stellen, was er nach Franken mitgebracht und was er empfangen hat? — Für die Jahre vor 1550 ist in Württembergisch-Franken Loy Hering, für die Zeit nach 1570 Johann von Trarbach[1]*, später die Familie Kern von bestimmendem Einfluß: ist es nicht die nächstliegende Aufgabe, von diesen in ihrer Eigenart deutlich faßbaren Meistern auszugehen und ihre schulbildende Kraft zu bestimmen*[2]*, ohne Rücksicht auf die Landesgrenzen? K. Köpchen hat das beiläufig an manchen Stellen versucht; mir scheint es, als ob für das 16. Jahrhundert der Ausgangspunkt der Forschung auf unserem Gebiet durchweg die Tätigkeit bestimmter Meister oder Werkstätten sein sollte. So allein bekommen wir einen soliden Unterbau für eine Geschichte der bildnerischen Tätigkeit. Welche landschaftlichen Gebiete sich als selbständige Kunstzonen auseinanderlösen, das läßt sich zum voraus nicht sicher ausmachen. Soviel darf man aber sagen: ein Gebiet wie Württembergisch-Franken ist zu klein und zu wenig in sich abgeschlossen, als daß man es für sich behandeln könnte. Diese Anschauung wird sich dem, der mit dem Material einigermaßen vertraut ist, schon beim Lesen der Schrift von K. Köpchen aufdrängen.*

---

[1] *S. 93 wird Johann von Trarbach etwas dunkel „ein Meister aus Unterfranken und dem Moselgebiet» genannt Meines Wissens ist nie bestritten worden, daß er in Simmern seinen Wohnsitz hatte, also oben auf dem Hunsrück, nicht allzuweit von dem im Moseltal gelegenen Trarbach, vermutlich seiner Heimat. (Klemm, S. 166. Wagner, V. J. H. 1888, 137 ff. Mone, Archiv für christliche Kunst XVII (1899) 68. Gradmann, Württ Franken, N. F. VI., 120). Wie Christoph von Urach, wie Schmid und Schlör und später die Kern von Forchtenberg, ist er ein weitbekannter und weitgereister Mann gewesen.*

[2] *Für Hering ist dies durch Mader geschehen.*

Einerseits werden Musterbeispiele des schwäbischen Stilcharakters in den Komburger Schenken-Steinen, also doch ziemlich tief im fränkischen Gebiet gefunden (S. 22); andererseits wird dieses fränkische Gebiet innerhalb Württembergs dann doch nicht ausgeschöpft: in der Umgebung von Heilbronn vermißt man vor allem Kochendorf, und bei Hall hat Braunsbach, bei Crailsheim Lendsiedel, weiter jagstabwärts Dörzbach Denkmäler, die für das Vorhaben der Verfasserin immerhin der Beachtung wert waren; von andern zu schweigen, die zwar im schwäbischen Gebiet liegen, aber deutlich den von Köpchen bestimmten fränkischen Stilcharakter zeigen.

Daß trotzdem die Schrift, vor allem für die vor der Renaissance liegende Zeit, als ein Versuch zur Systematisierung des Denkmälerbestands zu begrüßen ist, leidet keinen Zweifel. Ich möchte nur soviel mit dem Vorausgehenden bewiesen haben, daß Untersuchungen, die nicht zusammenfassen, sondern für eine spätere größere Zusammenfassung vorarbeiten wollen, noch auf ziemlich lang hinaus methodisch berechtigt und wünschenswert sind, auch dann, wenn sie zunächst an Stelle des von Köpchen gezeichneten Gesamtbildes kein neues zu setzen, sondern nur einzelne Linien deutlicher zu verfolgen und schärfer herauszuheben vermögen.

LITERATUR

(zugleich Verzeichnis der Abkürzungen).

Geschichtliche Quellen.

Crusius, Bd. II = Martini Crusii etc. Annalium Suevicorum Dodecas tertia, etc. Francoforti MDXCVI.

Sattler, Graven = Christian Friderich Sattlers etc. Geschichte des Herzogtums Würtemberg unter der Regierung der Graven. Zwote Auflage. Tübingen 1775 ff.

— Herzöge = Dass. «unter der Regierung der Herzogen». Tübingen 1769 ff.

(Zitiert nach Bänden und Seitenzahl.)

Stälin, W. G. = Christof Friedrich von Stälin, Wirtembergische Geschichte.

III = Dritter Theil, Stuttgart 1856.

IV, 1 = Vierter Theil, 1. Abt., Stuttgart 1870.

IV, 2 = Vierter Theil, 2. Abt., Stuttgart 1873.

Heyd, Ludw. Friedr., Ulrich, Herzog zu Württemberg. 2 Bde. Tübingen 1841. 3. Bd. 1844.

Pfaff, Karl, Geschichte der Stadt Stuttgart. 2 Teile. Stuttgart 1845.

Hartmann, Julius, Chronik der Stadt Stuttgart, Stuttgart 1886.

Klüpfel & Eifert, Geschichte und Beschreibung der Stadt und Universität Tübingen. 2 Bde. Tübingen 1849.

(Württ.) Vjh. = Württembergische Vierteljahrshefte.

A. D. B. = Allgemeine Deutsche Biographie.

Archivalische Quellen.

1. Gedrucktes Material:

Wintterlin, Die Grabdenkmale Herzog Christophs, seines Sohnes Eberhard und seiner Gemahlin Anna Maria in der Stiftskirche zu Tübingen. — Aus der: «Festschrift zur vierten Säkularfeier der Universität, dargebracht von der K. öff. Bibliothek». Stuttgart 1877.

Dienerbuch = Fürstlich Württembergisch Dienerbuch vom IX. bis XIX. Jahrhunderts, herausg. von Eberhard Emil von Georgii-Georgenau. Stuttgart 1877.

Schiess = Briefwechsel der Brüder Ambrosius und Thomas Blaurer. 1509—48. I. Bd. bearb. von T. Schiess. Freiburg 1908. (Zitiert nach Briefnummern.)

2. Handschriftliches Material:

St. A. = Staatsarchiv.

L. R. = Landschreiberei-Rechnungen des Herzogtums Württemberg. K. Filialarchiv Ludwigsburg.

K. K. = Rechnung des Kirchenkastens, ebenda.
(Zitiert nach Jahrgängen und Seitenzahlen, bezw. Rubriken.)

Urk. = Anhang zu dieser Arbeit, enthaltend Abschriften von Urkunden u. a.

Kunstgeschichtliche Literatur.

Lübke, Geschichte der Plastik. 2 Bde. 3. Aufl. 1880.

Bode, Geschichte der deutschen Plastik. 1887.

Ortwein, Deutsche Renaissance. Leipzig (o. J.).

Klemm, Württembergische Baumeister und Bildhauer bis ums Jahr 1750. (Sonderdruck aus den Württ. Vjh. 1882).

Rott, Ott Heinrich und die Kunst.
(Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses. Bd. V, Heft 1 u. 2. Heidelberg 1905.)

Deri, Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des sechzehnten und siebzehnten Jahrhunderts. Berlin 1906.

Lill, Hans Fugger und die Kunst.
(Studien zur Fuggergeschichte, herausg. von Jansen, 2. Heft. 1908.)

K. Köpchen, Die figürliche Grabplastik in Württembergisch-Franken im Mittelalter und in der Renaissance. Hallenser Dissertation 1909.

Walcher, Die schönsten Porträtbüsten des Stuttgarter Lusthauses, 5 Hefte; Großfolio mit Text. 1887—91. Nachtrag 1892.

Kunsttopographische Literatur.

Inv. = Inventar, und zwar

1) Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Inventar.
Bd. I. Neckarkreis. 1889. Bearb. von Eduard Paulus.
Bd. II. Schwarzwaldkreis. 1897. Bearb. von dems.
(Die Anhänge von Alfred Klemm.)
Bd. III. Jagstkreis. 1. Hälfte. 1907. Bearb. von Gradmann.

2) Kunstdenkmäler im Großherzogtum Hessen.
Kreis Offenbach. 1885. Bearb. von Schäfer.
Kreis Worms. 1887. Bearb. von Wörner.

Kreis Erbach. 1891. Bearb von Schäfer.
Ehemaliger Kreis Wimpfen. 1898. Bearb. von Schäfer.
3) Kunstdenkmäler des Großherzogtums Baden.
Bd. IV. Kreis Mosbach.
1. Abteilung (Amt Wertheim) 1896. Bearb. von Oechelhäuser.

Sattler, Top. = Christian Friderich Sattler's «Historische Beschreibung des Herzogtums Würtemberg» etc.
Stuttgart und Eßlingen. 1762.

O/A. Beschr. = Württembergische Oberamts-Beschreibungen (64 Bde.).
Stuttgart (Stadt). 1856.
Tübingen. 1867.
Urach (2. Bearbeitung). 1909.

Das Königreich Württemberg. Eine Beschreibung nach Kreisen, Oberämtern und Gemeinden. Herausg. vom Statist. Landesamt. 4 Bde. 1904–07.

Dehio = Handbuch der deutschen Kunstdenkmäler, Bearb. von Georg Dehio. Bd. III. Süddeutschland. 1908.

Baumhauer, Johann Friederich, Inskriptiones, quae sunt Tubingae etc. Tübingen 1524. (Druckfehler für 1624).

Jung, Jakob Friedrich, Tubinga jubilans etc.
(Festgedicht zum Reformationsfest 1717).

Zeller. Andreas Christoph, Ausführliche Merkwürdigkeiten der Hochfürstlich-Württembergischen Universität und Stadt Tübingen. Tübingen 1743.

Lenz, Sammlung sämtlicher noch vorhandener Epitaphien für die Stifts- und Hospitalkirche zu Tübingen. Tübingen 1796.

Bunz, Die Stiftskirche zu St. Georg in Tübingen. Tübingen 1869.

Tiedemann und Merckel. Beschreibung der fürstlichen Denkmale und Grabschriften in der Stiftskirche zu Stuttgart. Stuttgart 1798.

I. (ARCHIVALISCHER) TEIL.

EINLEITUNG.

In der Geschichte der Grabmonumente des württembergischen Fürstenhauses bilden die Jahre 1535—1608 den bedeutsamsten Abschnitt. Nach vorwärts und rückwärts zeigt dieser Zeitraum natürliche Grenzen. Er beginnt mit der Rückkehr Ulrichs in sein Land und mit der Einführung der Reformation in Württemberg und er schließt mit der Erbauung der Fürstengruft unter dem Chor der Stuttgarter Stiftskirche im Jahr 1608. — Von den vorher geschaffenen Denkmälern sind uns nur zwei im Original erhalten, beide nicht mehr an ihrem ursprünglichen Ort; seit dem Tod Herzog Friedrichs (1608) verzichtet man darauf, die verstorbenen Fürsten durch öffentlich sichtbare Denkmäler zu ehren: die Särge in der Stuttgarter Gruft scheiden, ganz abgesehen von ihrer ungünstigen Aufstellung, aus unserer Betrachtung aus.

Den Einsatzpunkt bildet Herzog Ulrichs Entschluß, die Chöre der beiden bedeutendsten Kirchen seines Landes zu Grablegen seines Hauses auszugestalten, ein Plan, der von seinen beiden Nachfolgern in mehrfachen Anläufen fortgeführt worden ist. Sind wir auch, wie es scheint, nicht mehr im Besitz authentischer Urkunden, die die Absichten Herzog Ulrichs klarlegen, so darf doch auf Grund dessen, was tatsächlich geschehen ist, kaum bezweifelt werden, daß der Plan der ganzen Anlage schon zu Ulrichs Zeiten gefaßt worden ist.

Pfaff berichtet in seiner «Geschichte der Stadt Stuttgart»[1] «Herzog Ulrich versetzte 1535 in ihn (d. h. den Chor der Stuttgarter Stiftskirche) die bisher außerhalb der Kirche gegen Osten gelegenen Grabsteine, welche aber hier durch den beständigen Wandel stark abgetreten und verderbt wurden». Leider ist es mir nicht möglich gewesen, den urkundlichen Beleg für diesen Satz aufzufinden. Pfaffs wörtliche Zitate in den unmittelbar folgenden Sätzen sind nicht aus den Urkunden selbst, sondern ganz offenbar aus Sattler (Herzöge V, S. 30f.) entnommen. Sie werden uns weiter unten zu beschäftigen haben. Nur gerade die Maßregel von 1535 läßt sich, soweit ich sehe, nicht aus Sattler belegen. In etwas anderer Form findet sie sich aber auch in der «Beschreibung der fürstlichen Denkmale und Grabschriften in der Stiftskirche zu Stuttgart» von Tiedemann und Merckel (1798), wo es S. 6 heißt, die noch vorhandenen fürstlichen Gebeine seien 1321 aus Beutelspach nach Stuttgart geführt und dort «zuerst auf dem Kirchhof bei der Stiftskirche gegen Aufgang der Sonnen, und dann im Jahre 1535 von Herzog Ulrich in dem großen Chor der allhiesigen Stiftskirche auch gegen Aufgang begraben (worden), allwo sie bis anno 1608 gelegen». Anders Hartmann, Chronik der Stadt Stuttgart (1886) S. 9, 15 und sonst. Nach ihm hätte man vielmehr anzunehmen, daß die Gebeine und etliche Beutelspacher Epitaphien sofort in den Chor kamen. Die Ursache der Zerstörung der Grabsteine läge vor allem in dem 1414 erfolgten Einsturz des Chorgewölbes. Allein, abgesehen davon, daß dann schwer verständlich wäre, wie Pfaffs Angabe entstehen konnte, ist gerade für das Ereignis von 1414 auch eine andere Version im Umlauf, deren Zuverlässigkeit ich freilich nicht zu kontrollieren vermag. Der anonyme Sammler der «Materialien zu einer Geschichte des Stifts Beutelspach und der jetzigen Stiftskirche in Stuttgart» (Augsburg 1781) hat (S. 16) die ausdrückliche Nachricht, daß jene Beschädigung nur das Denkmal Ulrichs des Stifters betroffen hat. — So möchte ich Pfaffs Angabe doch für zuverlässig halten, nicht bloß, weil sie so bestimmt auftritt und den Ort anzugeben weiß, wo die Steine früher lagen, sondern weil

[1] Stuttgart 1845. Bd. I, S. 66.

auch andere Gründe dafür sprechen, daß Ulrich in jener Zeit den Chor einer neuen Bestimmung zuzuführen beabsichtigte. Vor allem ist hier zu erinnern an die Abschaffung des Meßgottesdiensts, die in der Stiftskirche am 2. Februar 1535 erfolgte[1]. Daß der Altar im Chor zu der neuen Feier der Kommunion nicht gebraucht werde und daher entbehrlich sei, wird von Lucas Osiander im Jahre 1575 ausdrücklich erwähnt und zwar nicht als eine erst kürzlich eingetretene Tatsache (s. u.). Da scheint es doch nahezuliegen, daß der Herzog in dem leer und still gewordenen Chor die außerhalb der Kirche dem Verfall preisgegebenen Grabsteine seiner Vorfahren unterbringen ließ. Es war eine stattliche Anzahl, mindestens 17 oder 18, wie uns die noch erhaltenen Zeichnungen aus dem Jahre 1574 zeigen. Sie wurden sämtlich in den Fußboden eingelassen, in dem richtigen Gefühl, daß man es mit Grabplatten, nicht Epitaphien zu tun hatte; aber natürlich auf Kosten ihrer Erhaltung. Der so mit Wappengrabsteinen bedeckte Boden des Stuttgarter Chors erschien ganz oder nahezu gefüllt. Es erscheint begreiflich, daß der Herzog sich nach einem zweiten ähnlichen Raum umsah als Grablege für das herzogliche Haus.

Er fand ihn im Chor der Tübinger Stiftskirche. Dieser, das früheste und beste Stück der seit 1470 durchgeführten Erweiterung der Kirche, mußte schon deshalb geeignet erscheinen, weil er durch den Lettner von dem Hauptraum getrennt war. Dazu kam, daß hier gründlicher als anderwärts mit den Heiligtümern des alten Gottesdienstes aufgeräumt worden war.

Es ist der Mühe wert, kurz auf diese Vorgänge einzugehen, nicht bloß, weil die Entfernung der alten Kultgegenstände die negative Grundlage bildet für die künstlerische Tätigkeit der folgenden Jahrzehnte, sondern weil ihre Darstellung bei Heyd, bei Keim und vollends bei Klüpfel-Eifert in manchen Punkten ungenau und irrig ist.

Vor allem sind zwei Anläufe bilderstürmerischen Charakters auseinander zu halten. Der eine fällt ins Jahr 1536, der

[1] Pfaff, a. a. O., S. 336; Heyd, Herzog Ulrich III, S. 95 (Anmerk.). Crusius, Bd. II, S. 629.

andere 1540. Der erste erfolgte in Uebereinstimmung mit der die «Bilder» strenger verwerfenden Richtung des Reformators Ambrosius Blarer. Aber die Zerstörungen, die damals erfolgten, kommen nicht auf Rechnung dieses feinen und friedsamen Geistes, der nie ein Bilderstürmer gewesen ist. Die entscheidenden Belegstellen sind folgende:

1. Hildebrand[1] an Blarer 1536 Oktober 27; in der Nachschrift (bei Schieß Nr. 739): Altaria demoliri hodie sunt incepta. Jam proximus ardet Ucalegon. Defecit me tempus: rogo boni consulas tumultuariam epistulam.
2. Blarer an Machtolf 1536 Nov. 27 (bei Schieß Nr. 748): Man rumpt yetz unser Kirchen hie zu Tüwingen uß. Der herr well ouch unsere hertzen von aller abgotterey und unreinikait süberen.
3. Das bei Besold, Virg. sacr. Mon. S. 199—206 abgedruckte Protokoll des sogen. Uracher «Götzentags» vom 9. und 10. September 1537 in welchem (S. 201) Blarer ausdrücklich feststellt, daß er dem Vogt zu Tübingen, Nürtingen oder Neuffen keinen Befehl gegeben habe, die Bilder wegzutun etc. «Sondern sie haben das ohnzweiffel auß Bevelch seines Gnädigsten Herrn geton. Oder weil S. F. G. dero aigen Capell mit allen Bildnüssen ausgeraumbt, haben sie vielleicht daraus abgenommen, daß dardurch S. F. G. als Landesfürst und Gesetzgeber hab wöllen zu verstehen geben, daß kein Bildnuß in denen Kirchen zue gedulden etc. (S. 202: Paul Phrygius bezeugt dasselbe für Tübingen).

Aus diesen Stellen geht zunächst hervor, daß die Tübinger Zerstörungen, die am 27. Oktober 1536 begannen, und einen Monat nachher noch andauerten, ziemlich umfangreich gewesen sind. Es wird sich, den Stellen nach zu schließen, um eine völlige Entfernung, teilweise wohl Vernichtung der Altarschreine handeln, weil bei den Schnitzfiguren derselben die Gefahr der «Anbetung» besonders groß war. Die Altäre selbst teilten in Tübingen alle dieses Schicksal, während z. B. in

[1] Keim, Blarer, S. 74, hat diesen Brief irrtümlich dem Gabelkhover zugeschrieben.

Stuttgart der Hochaltar stehen blieb. Die Meinung Heyds (a. a. O. III, 180), es seien nach Entfernung der Altäre noch Gemälde zurückgeblieben, beruht offenbar auf dem Mißverständnis des Wortes «Bilder», unter denen eben nicht die im Erlaß von 1540 und sonst deutlich von ihnen unterschiedenen Gemälde, sondern plastische Arbeiten aus Holz und Stein zu verstehen sind, die ja fast durchweg bemalt waren.

Blarer selbst war weder beim Beginn der Zerstörung anwesend, noch hat er sie selbst veranlaßt. Schon hier erkennen wir, daß er dem Zerstörungseifer kühl gegenüber stand, und daß die treibende Kraft vielmehr bei dem Herzog und seinen Beamten gesucht werden muß.

Zwischen dem Bildersturm von 1536 und dem von 1540 liegt der Versuch über die Behandlung der Bilder einheitliche Grundsätze aufzustellen. Bekanntlich gingen die Meinungen der Theologen hier in Theorie und Praxis auseinander. Aber auch auf dem Uracher Götzentag, am 9. September 1537[1], konnten sie sich nicht einigen. Wir haben über diese Versammlung den unmittelbar nachher, am 12. September geschriebenen Brief Blarers an Machtolf (bei Schieß Nr. 784). Daß dieser das Gefühl einer Niederlage wiederspiegele, wie die Calwer Kirchengeschichte (S. 715, Anm. 139) behauptet, ist irreführend. Im Gegenteil: Blarer, dem die ganze Sache wenig wichtig erschien[2], wußte offenbar im voraus, daß die dem Herzog anheim gestellte Entscheidung sich dem Zwinglischen Standpunkt (völlige Entfernung der Bilder) nähern werde.

Der Erfolg hat ihm recht gegeben. Allerdings erging, soweit wir wissen, ein ausdrücklicher Erlaß erst reichlich zwei

---

[1] Das Datum dieser Verhandlung wird seit Besold falsch auf den 10. September 1537 angegeben. Aus dem Brief Blarers an Machtolf vom 12. September (bei Schieß Nr. 784) geht aber hervor, daß die Verhandlungen am Sonntag stattfanden, also am 9. September, und am Montag lediglich die schriftlichen Gutachten an die herzoglichen Räte übergeben wurden. Zwick (an Vadian 1537 Sept. 25) hat offenbar nur von dem Sonntag gewußt: er nennt den 16. September.

[2] Er sagt in jenem Brief: «Es ist doch ain groß straff und plag über unß, das wir so wol vyl wichtiger sachen ußzerichten hetten und aber mit sölichem Kindswerck umgond und das die stummen götzen ain solich geschray sollen machen.»

Jahre nachher, am 20. Januar 1540, also zu einer Zeit, wo Blarer längst nicht mehr im Lande war, ein neuer Beweis, wie wenig er als Anstifter der Zerstörungen in Anspruch zu nehmen ist. Dieser Erlaß vom Jahre 1540, den Sattler (Herzöge III, Beilagen S. 235) mitgeteilt hat, leitet, wie anderswo, so auch in Tübingen, eine zweite Phase der Bildervernichtungen ein. Er befahl ausdrücklich, «das alle Bülder und gemält in den Kürchen abgethon werden sollten». In Tübingen hat man daraufhin den Versuch gemacht, die steinernen Statuen an den Chorwänden, Christus und die Apostel darstellend, zu entfernen. Unsere Nachrichten darüber sind spärlich. Sicher aber ist hierher zu ziehen die oft zitierte Nachricht bei Bez (Heyd III, 180), mit der eine der Chroniknotizen der Handschrift 35 des St. A übereinstimmt: «In Tübingen hat man den 3. Mai angefangen, die Bilder zu zerhauen und das Gold abzuschaben» (das letztere war im Erlaß vorgeschrieben). Genaueres gibt Crusius (der freilich nicht mehr weiß, daß Blarer, der 1538 das Land verlassen hatte, mit diesen Geschehnissen nichts zu tun hatte), wenn er aus dem Jahre 1589 berichtet: «Statuae lapideae magnae Christi et apostoli Matthiae, quae olim Blaurero ecclesiam reformante depositae fuerant (caeterarum depositionem difficultas impedierat) restitutae sunt intra chorum Sangeorgiani templi, in sublimi, ubi reliqui apostoli sunt, infra Mausolea principum». (Bd. II, S. 821 f.).

Die Ansicht, daß die Statuen schon 1537 hätten entfernt werden sollen und ihre Erhaltung nur der Weigerung der Tübinger zu danken hatten (so Bunz, S. 20), finde ich nirgends bezeugt. — — Wenn Sattler (Top. II, S. 24) angibt, die Statuen Christi und Matthiae seien die einzigen gewesen, die man habe entfernen können, und man habe sie deshalb in den Chor versetzt, so zeigt dies, daß er die Situation gar nicht kennt. Das mag bei ihm zu entschuldigen sein. Unbegreiflich dagegen ist, wie Eifert, der eine Geschichte der Stadt Tübingen geschrieben hat, und den ein Blick in den Chor hätte eines besseren belehren können, die Dinge völlig auf den Kopf stellt. Er berichtet nämlich bei seiner Darstellung des Bildersturms (S. 127) gerade so: «Nur ein Teil der Bilder, die den Chor umstanden, nämlich das Bild Christi und des Apostels Matthias, waren

nicht wegzubringen und sie wurden am Ende stehen gelassen». Die bei ihm und Bunz, natürlich ohne Beleg, sich findende Angabe, die Seitenaltäre seien erst 1540 entfernt worden, ist eine müßige Kombination der Quellenstellen, die alle Wahrscheinlichkeit gegen sich hat.

Auch nach den Ereignissen von 1536 und 1540 war der Chor nicht unbenützt. Bis zur Neuerbauung des 1534 abgebrannten Sapienzhauses im Jahre 1548 fanden dort die Vorlesungen der theologischen Fakultät statt (Crusius, Bd. II, S. 632, zus. mit 664). Da dies aber wohl schon in den 30er Jahren nicht als eine endgültige Unterkunft für die Fakultät angesehen wurde, so ist es wohl verständlich, daß Ulrich den Chor schon damals zum Mausoleum bestimmte. In diesem Sinn wird man die 1537 erfolgte Ueberführung der Gebeine Eberhards im Bart und ihre Bestattung unter dem Chorboden zu deuten haben. Denn wenn auch damals zunächst kein sichtbares Denkmal die Ruhestätte des Grafen geziert haben sollte[1], so war doch die Errichtung eines solchen in diesem Raum nur eine Frage der Zeit, und Ulrichs Wunsch, ebenfalls dort bestattet zu werden, zeigt, daß der Herzog nicht bloß an die Sicherung der Ueberreste Eberhards gedacht hat.

Die feierliche Ueberführung der Leiche Eberhards aus dem verödeten Einsiedel, dessen klösterliche Herrlichkeit ihren Stifter nur so kurze Zeit überdauert hatte, wird von Crusius (Bd. II, S. 632) auf den 26. Mai 1537 datiert. Zugleich bemerkt er, es sei der Himmelfahrtstag gewesen. Nun fiel Himmelfahrt 1536 auf den 25., 1537 auf den 10., 1538 auf den 30., und erst 1541 auf den 26. Mai. Man hat also die Wahl, den Monatstag oder die Angabe des Festes für falsch zu halten. Das Jahr ist jedenfalls gesichert. Crusius selbst hatte zwar

[1] Die Gedächtnistafel, die die Universität ihrem Stifter Eberhard im Bart gewidmet hatte, eine ornamentierte Bleiplatte (s. u.), hing wahrscheinlich schon damals im Chor, wenn auch nicht an ihrer jetzigen Stelle. In einer Rede, die Joachim Camerarius nach der Ueberführung, am 12. Juni 1537, gehalten hat, heißt es gegen den Schluß: Iam etiam oratione nostra monumentum ponamus Eberhardo Principi, et marmora vel potius aera insigniamus versibus etc., eine Stelle, die sich am ungezwungensten erklärt, wenn der Redner jene Gedächtnistafel vor Augen hatte.

früher (S. 506), wo er Eberhards Tod und Begräbnis erwähnt, die Zeitangabe: Postea 1538 al. 1537) Templo ibi dejecto a Duce tertio — — Tybingam Sangeorgianae ecclesiae chorum ad Mausolea Wirtembergicorum procerum translatus est. Allein die vorher angeführte Stelle mit ihrer genaueren Angabe nimmt sich doch wie eine Korrektur der unbestimmten Datierung aus; und, abgesehen von dem Datum der erwähnten Gedächtnisrede des Joachim Camerarius hat auch der anonyme, möglicherweise alte Chronist, dessen Angaben in Handschrift 35 des St. A. abschriftlich erhalten sind, 1537 als Jahreszahl[1].

Nur ein einziges Aktenstück, soweit ich habe finden können, bewahrt noch eine Erinnerung an diese Ueberführung. Ein Gutachten der Räte Herzog Christofs, das ins Jahr 1554 zu setzen ist, macht Vorschläge über die damals geplante Ueberführung fürstlicher Gebeine von Güterstein nach Tübingen. Dabei heißt es am Schluß, Herzog Christof sollte womöglich selber mitreiten, «wie dann hochgedachter E. F. G. her vatter unseres behalts mitt Herzog Eberharts Translation vom einsiedel bis gen Lustnau gezogen».

Von dem Grabmal Eberhards auf dem Einsiedel hat sich nichts erhalten. Crusius nennt (II, 506) einige Distychen von Heinrich Bebel als «Epitaphium ad tumbam ejus positum» und zitiert noch eine zweite Inschrift. Beide Texte stimmen nicht überein mit der Umschrift der im Tübinger Chor befindlichen ornamentierten Bleiplatte. Die Behauptung, diese stamme aus dem Einsiedel[2], kann also durch nichts gestützt werden. Vielmehr spricht alles dafür, daß sie, die den Verstorbenen «hujus scholae fundator» nennt, als eine von der Universität gestiftete Ehrentafel von Anfang an in der Tübinger Kirche hing.

Aus dem Bisherigen geht hervor, daß Herzog Ulrichs Tätigkeit im Stuttgarter und Tübinger Chor im wesentlichen eine vorbereitende war. Er hat die Ueberreste der Vorfahren geborgen, die vorhandenen Denkmäler zu schützen versucht, und

[1] «In diesem (Jahr 1537) wart Herzog Eberhart der Bartmann widerum ußgraben aus S. Peters Kloster genant Im Schonbuoch oder Stuothauß oder im einsiedel und wider vergraben zu Tüwingen in S. Jörgen Kirchen.»

[2] Inventar (Schwarzwaldkreis S. 516). Neuestens die Beschreibung des Oberamts Urach (1909), S. 600.

ihnen eine Stätte geschaffen, die ganz von selbst zu monumentalen Schöpfungen anregen mußte. Das letztere ist am bedeutsamsten: der Plastik entstanden eben dort, wo der bilderfeindliche Ulrich zehn Jahre zuvor die alten Apostelstatuen hatte herabwerfen wollen, neue für den Wandel der Zeiten typische Aufgaben. Die Kunst der Steinmetzen tritt in den Dienst des Fürstenhauses, dessen Verherrlichung durch die Pracht der Grabmonumente von nun an ihre wichtigste Beschäftigung bildet.

Mit dem Augenblick, wo der Altar und der Altargottesdienst aus dem Chor verschwindet, ist dessen Charakter ein anderer geworden. In Stuttgart und Tübingen, ebenso wie in Pforzheim und Wertheim entsteht etwas, was an die alten Grabdenkmäler in den Kirchen, ja auch an die Grabkapellen des Mittelalters nur äußerlich anknüpft: die Chöre (und die Kirchen überhaupt) bieten sich jetzt dar als besonders geeignete und würdige, keineswegs aber als notwendige Stätten für die fürstlichen Mausoleen. Auch wenn der Sinn des späteren 16. Jahrhunderts weniger als es der Fall war, auf den Prunk gerichtet gewesen wäre, hätten doch ganz natürlicherweise die Grabdenkmäler, die nun nicht mehr sich unterordnen, sondern den Raum beherrschen wollen, eine lautere Sprache als früher finden müssen.

I.

DER BEGINN KÜNSTLERISCHER TÄTIGKEIT IM TÜBINGER CHOR.

Ueber die frühesten wie über die spätesten Monumente der Tübinger Grablege sind, soweit unsere Kenntnis reicht, nur sehr spärliche zeitgenössische Nachrichten auf uns gekommen. Doch hat der Meister der steinernen Rahmung um die beiden Tafeln für Herzog Eberhard und Ulrich an dem Mittelpilaster wenigstens sein Zeichen und die Buchstaben J. S., wenn auch keine Jahreszahl angebracht. Josef Schmid, Steinmetz von Urach, ist mit seinem vollen Namen durch Wintterlin[1] wieder in die Kunstgeschichte eingeführt worden. Die acht Werke, die man ihm innerhalb Württembergs mit Sicherheit zuschreiben darf (5 in Tübingen, je eines in Kilchberg, Stöckenburg und Berneck) weisen alle in die letzten 5 Jahre vor seinem Tod, in die Zeit von 1550–55. Auch das unsrige kann wohl nicht früher entstanden sein. Denn man muß annehmen, daß nicht bloß die Bleiplatte für Herzog Eberhard, sondern auch die Erzgußtafel für Ulrich schon fertig war, als der Gedanke jener architektonischen Umrahmung entstand.

[1] Abhandlung in der «Festschrift zur vierten Säkularfeier der Universität Tübingen, dargebracht von der K. öffentlichen Bibliothek zu Stuttgart», 1877. (Diese Abhandlung wird im folgenden mit Wi. und der Seitenzahl zitiert.

Die Ulrichsplatte hat das genaue Todesdatum des Herzogs (6. Nov. 1550); sie kann also keinesfalls vor Ende des Jahres 1550 gegossen worden sein. Nun wissen wir bestimmt, daß der Auftrag zu den beiden Figurendenkmälern für Ulrich und Eberhard schon am 24. Nov. 1550 erteilt wurde: und zwar eben an Josef Schmid, dem Meister jener Umrahmung. Von ihr ist aber noch keine Rede in dem Kontrakt (Wi., S. 16). Wir kommen also zu dem Ergebnis, daß man, während die Arbeit an den Denkmälern schon im Gang war, die beiden Verstorbenen[1] auch durch eine eherne Gedenktafel an der Wand zu ehren beschloß. Sie sollte offenbar ursprünglich als einziger Schmuck an der östlichen Mauer des Chors hängen. Ob Schmid sie entworfen hat, steht dahin. Ich halte es auf Grund des Ornaments für wahrscheinlich. Eine sichere Entscheidung ist nicht zu geben. Jedenfalls aber kam Schmid, als die Tafel fertig war, auf den Gedanken, man könnte, um den Chorabschluß reicher und kraftvoller zu gestalten, sie als Gegenstück zu der schon vorhandenen Bleiplatte für Eberhard im Bart behandeln, und beide in einen auch auf größere Entfernung wirkenden architektonischen Rahmen einbeziehen. Die Idee war glücklich. Sie gab dem altarlosen Chor einen neuen Abschluß, den Denkmälern, für die man die Form der Tumba gewählt hatte, einen glücklichen Hintergrund. Sie war auch entwicklungsfähig; und es ist bedauerlich, daß man der Anregung nicht gefolgt ist, sie an den Seitenwänden des Chors zu verwerten.

Dem Gedanken Schmids, der zur Ausführung bestimmt wurde, stellten sich zunächst zwei Hindernisse entgegen: die Platten waren von verschiedener Breite, und die eine, die eben erst fertig gewordene erzgegossene, war ihrer Umrißlinie und ihrem ornamentgeschmückten Rande nach durchaus als selbständiges Werk gedacht. Schmid hat sich durch beides nicht abschrecken lassen. An der Verschiedenheit der Dimensionen ließ sich nichts ändern: der Mittelpilaster mußte von der Mitte etwas nach rechts verschoben werden. Dem Meister war das

[1] Man beachte, daß die Verse der Inschrift an dieser Tafel beiden Fürsten, Eberhard und Ulrich, gewidmet sind!

sicher nicht gleichgültig. Immerhin konnte ein deutsches Auge auch hier die Abweichung von der Symmetrie ertragen, ja vielleicht sie als reizvoll empfinden; sie lenkt den Blick vom Ganzen auf die Teile, von der Umrahmung auf den besonderen Inhalt jedes der beiden Kompartimente. Was die Füllung selbst betrifft, so kam die rechteckige Umrißlinie der spätgotischen Bleiplatte dem Meister sehr entgegen[1]. Das Erzgußwerk mußte sich eine Vergoldung gefallen lassen, die Schrift und Schriftgrund, Rahmen und Innenfläche ganz gleichmäßig überzog, — ganz offenbar, um eben die Zierformen des Randes, die das Werk in sich abschließen, zum Schweigen zu bringen[2]. Die Bekrönung der Tafel ließ ähnlich wie bei den Steinepitaphien der Renaissance rechts und links eine Lücke. Der Meister war bemüht, diese durch Steinornament zu füllen: hier entsteht eine nicht gerade glückliche Parallelität der beiden Einfassungen, und die Schwierigkeit des ganzen Unternehmens wird für einen Augenblick sichtbar.

Zweifellos hat Schmids Arbeit Beifall gefunden, denn wir finden ihn auch nachher noch in herzoglichem Dienst: außer den Denkmälern für Eberhard und Ulrich gehört ihm noch das mit der Jahreszahl 1555 bezeichnete für die Prinzessin Anna; und im jetzigen Prinzenstuhl hat das Epitaph jenes Wilhelm von Janovicz Behem Platz gefunden, der im November 1550 als Bevollmächtigter des Herzogs mit dem Künstler verhandelt hatte[3]. Wie es zu diesen weiteren Arbeiten kam, soll im folgenden Abschnitt dargestellt werden.

---

[1] War es vielleicht die Freude an diesem dekorativ wundervollen Werk und der Wunsch, es besser zur Geltung zu bringen, der den ganzen Plan gezeitigt hat?

[2] Wie eine solche Platte sonst bemalt und vergoldet wurde, sieht man an den beiden Gedenktafeln für Prinz Eberhard und Herzog Christof an der Nord- und Südwand des Chors. Die erstere ist nach dem Muster der Ulrichsplatte entworfen, aber im Ornament dürftiger: trotzdem zieht sie und ihr Gegenüber allein die Aufmerksamkeit auf sich.

[3] Ein eingewanderter böhmischer Edelmann, 1553 Hauptmann auf dem Asperg, gest. 1562. Vgl. Dienerbuch, S. 366. Stälin, W. G. IV. 436 und 785 Anm. — Das Denkmal entstand aus Anlaß des Todes seiner Frau im Jahr 1553.

II.

DIE ÜBERFÜHRUNG DER GÜTERSTEINER MONUMENTE UND DIE TÄTIGKEIT JOSEF SCHMIDS UND JAKOB WOLLERS.

Vorbemerkung:

Die folgende Darstellung schöpft, wo nicht andere Quellen angegeben werden, aus den Akten über die Translation der Gütersteiner Ueberreste, die das K. Hausarchiv Stuttgart unter «Herzog Christof 1554. 1556» (18 Nummern) bewahrt. Schon Bunz hat in seiner Schrift über «Die Stiftskirche zu St. Georg in Tübingen» 1869 (S. III, 75—77) diese Schriftstücke benutzt. Aber er hat offenbar nur einen ganz flüchtigen Einblick genommen. Ich gebe deshalb statt einer Korrektur seiner vielfach falschen und ganz lückenhaften Angaben eine neue Darstellung des Sachverhalts. Auf einen Abdruck der Aktenstücke, der ursprünglich beabsichtigt war, glaube ich an dieser Stelle verzichten zu sollen: der kunstgeschichtliche Ertrag wäre zu gering. Einiges was ich hier übergehe, hat, auf Grund meiner Abschriften, Schumann in der «Beschreibung des Oberamts Urach» (1869), S. 601 ff., mitgeteilt.

Im Kloster Güterstein, das von den Grafen Ludwig und Ulrich III. im Jahr 1439 dem Benediktinerorden abgenommen und zu einer Karthause gemacht worden war, hatten neben den Eltern Herzog Eberhards[1] seine beiden als Kinder verstorbenen Brüder Ludwig und Andreas ihre Ruhestätte gefunden. Außerdem war in der Zeit, als Herzog Ulrich aus dem

[1] Graf Ludwig, gest. 1450. Gräfin, später Erzherzogin, Mechthild, gest. 1482. Stammbaum z. B. bei Stälin, Württ. Gesch. IV, Bd. I, S. VII.

Land verbannt war, eine Tochter von ihm, die 1530 mit 17 Jahren verstorbene Prinzessin Anna, dort bestattet worden. Der ursprüngliche Bestattungsort war die Klosterkirche. Später, nach 1486, wurden die Ueberreste Ludwigs und Mechthilds in die damals fertiggestellte Andreaskapelle überführt[1]. Die 1530 verstorbene Prinzessin Anna wurde im Grab Mechthilds (in der Kapelle) bestattet und die dabei (ohne Sarg) gefundenen Gebeine Mechthilds neben den neuen Sarg gelegt.

Seit Ulrichs Rückkehr im Jahr 1534 hatte die Stunde der Karthause geschlagen. Der Abt entfloh vor der Rache des Herzogs[2]. Das Kloster verödete. Seine Schicksale in den nächsten Jahren sind nicht durchweg aufgeklärt. Für unsern Zweck genügt es, im Anschluß an die Akten des Staatsarchivs (membrum Güterstein Büschel 1) folgendes festzustellen:

Ulrich verfügte die Einziehung[3] der Karthause wahrscheinlich 1535. Die Mönche wurden vertrieben, das Einkommen profanen Zwecken zugeführt. In einem Mandatum vom 3. März 1550 befahl zwar Kaiser Karl V. auf Betreiben des Karthäuserordens dem württembergischen Herzog die Restitution des Klosters. Es kam indessen nur zu einem Vertrag, der am 13. Juni 1551 zwischen dem Provinzialvisitator Theodorich Loher a Stratis und den Bevollmächtigten des Herzogs abgeschlossen wurde. Der Wortlaut ist deshalb interessant, weil er über den baulichen Zustand Gütersteins im Juni 1551, also ein halbes Jahr nach Christofs Regierungsantritt, Aufschluß gibt.

---

[1] Aus einer Urkunde des Staatsarchivs (Membrum Güterstein, Büschel 4) «Dedicatio et consecratio Ecclesiae et altarium in bono Lapide facta a vicario Constantiensi cum adjunctis indulgentiis» vom 16. Juli 1486 geht hervor, daß damals neu geweiht wurden: eine größere Kirche (in honore Dei et beatae Mariae virginis) mit einem Altar im Chor und zwei Altären im Schiff, eine Sakristei (ein Altar) und eine kleinere Kirche (St. Andreas) mit zwei Altären. Es wird ein Ablaß gewährt für Gaben pro fabrica seu ornamentis eorundum ecclesiarum et altarium. Nach der O.-A.-Beschreibung Urach (S. 590) war bei dem Andreaskirchlein Eberhard im Bart der Erbauer, Peter von Koblenz der Architekt. Die Nachricht, daß die alten Denkmäler Ludwigs und Mechthilds beide damals von Eberhard in Auftrag gegeben wurden, ist vermutlich aus der Frohnrechnungsnotiz von 1487 auf 1488 erschlossen, die a. a. O. S. 603 mitgeteilt wird. Ob aber dort nicht bloß e i n Grabstein gemeint ist, läßt sich nicht entscheiden.

[2] Das nähere bei Schön, Freiburger Diözesanarchiv 1898.

[3] Ein Inventar von 1534 ist erhalten.

Es heißt dort u. a.: «— — Visum est quinquennio — — differre occupationem, reaedificationem et erectionem hujus nostrae carthusiae et permittere — duci — regimen administrationem et usum omnium bonorum ipsius. Ea tamen lege, ut nihil de haereditariis alienetur, aedificia, quae adhuc supersunt, sub tectis construentur illaesa, onera omnia — — integre persolvantur. Die 500 Gulden jährlich, die der Orden als einstweilige Abfindungssumme erhielt, «elocabuntur pro annuo censu aut conservabuntur ab ipso visitatore integre et fideliter pro erectione et reaedificatione supradictae desolatae et destructae carthusiae, ubi restituta fuerit.»

Dieses Schriftstück läßt erkennen, daß die Zerstörung der Karthause schon sehr weit vorgeschritten, daß insbesondere ein Teil der Gebäude schon ganz abgetragen war. Christof, der erst seit 6. Nov. 1550 regierte, kann also kaum der Urheber, sondern nur der Vollender des Abbruchs sein (gegen Wi., S. 23, Anm. 4). Seinen Beamten freilich erschienen die verlassenen Gebäude jetzt vollends als ein willkommener Steinbruch: 1554 wird der Vorschlag gemacht, die Tuffsteine der Grabkapelle zu den Bauten auf dem Neuffen zu verwenden und die Uracher Pfisterei mit «Blatten» derselben Herkunft zu besetzen.

Ueber den Plan des Herzogs, die Gebeine seiner Vorfahren nach Tübingen zu überführen und über seine Durchführung sind wir unterrichtet durch ein Aktenbündel des K. Hausarchivs.

Ein erstes Gutachten der Räte, undatiert und ohne Unterschrift äußert sich über die Motive der beabsichtigten «Translation». Unter diesen steht voran die Zugehörigkeit der Bestatteten zum Fürstenhaus; es liegt daher in des Herzogs eigenem Interesse, daß sie «Nachgedenckens» haben, daß sie «herlich und vrdlich» begraben seien, d. h. doch wohl an einem Ort und in einer Art, die die Blicke der Nachwelt auf sich zieht. Dieselben Motive seien bei Eberhards Ueberführung nach Tübingen maßgebend gewesen. Erst als zweite Veranlassung wird der bauliche Zustand Gütersteins genannt: in kurzer Zeit könnte es dazu kommen, daß die Toten unter freiem Himmel liegen.

Am 29. März 1554 ergeht nun an den Obervogt von Urach und an zwei Spezialkommissäre (Severin von Massenbach; Hofprediger Johann Engelmann) je eine Instruktion: es soll in der Stille nach den Begräbnissen geforscht und zum Zweck der Ueberführung für Bleisärge gesorgt werden; von allen Grabsteinen samt Wappen und Inschriften sind Zeichnungen einzusenden. Außer den Eltern Graf Eberhards und der Prinzessin Anna glaubte man in Stuttgart noch eine «Gräfin zu Württemberg» in der Karthause begraben.

Der Bericht der Abgesandten vom 31. März äußert sich über den Befund der Särge jener drei Fürstlichkeiten; von dem Grab einer weiteren Fürstin war nichts zu finden[1]. Drei Zeichnungen werden eingesandt. Sie liegen noch jetzt bei den Akten (vgl. Abb. 1—3).

Es sind Skizzen von drei Grabdenkmälern, die mit der Feder, (ursprünglich wohl mit dem Stift) auf weißes Papier gezeichnet sind. Ueber jeder Figur ist die Länge des Steins angegeben:

bei Graf Ludwig:	7 Schuh 8 Zoll	= 2 m 23 cm
Gräfin Mechthild:	6 Schuh 2 Zoll	= 1 m 77 cm
Prinzeß Anna:	5 Schuh 5 Zoll	= 1 m 57 cm.

Die Verschiedenheit der Maße weist zunächst darauf hin, daß Ludwig und Mechthild kein gemeinsames Denkmal hatten. Weiterhin zeigt die Art, wie der Zeichner die Figuren aufgenommen hat, daß er sie liegend, nicht stehend gesehen hat. Würde es sich nun um Grabsteine handeln, die in den Fußboden eingelassen waren, so blieben die Teile der Zeichnungen, die sich neben dem Figurenstein befinden, unerklärt.

Bei Graf Ludwig hat man ohne weiteres den Eindruck, daß drei Seitenflächen einer Tumba dargestellt und, wohl mit Rücksicht auf das Papier, die eine Langseite unterhalb der Figur, die beiden Schmalseiten links von ihr angeordnet sind. Wir haben also eine Art Werkzeichnung, die die Figur perspektivisch, schräg von oben gesehen, die senkrechten Sarkophagseiten aber geometrisch wiedergibt: die geringe Ver-

[1] Die Gräber der Kinder Graf Ludwig und Andreas werden gar nicht erwähnt.

schiebung der wagrechten Begrenzungslinien bei den Schmalseiten soll wohl ein Versuch sein, wenigstens andeutend ihre tatsächliche Lage zu charakterisieren. — Diese seitlichen Felder enthielten nach der Zeichnung Reliefs, die schmalen je zwei Engel, die auf der einen Seite jeder ein Wappen, auf der andern miteinander ein Inschrifttäfelchen halten, das lange Feld eine Reihe von neun schematisch angedeuteten allegorischen Figuren in rundbogigen Nischen. Von Ornamenten hat der Zeichner sonst nichts aufgenommen.

Die Zeichnung des Prinzeß-Anna-Grabsteins wird man ebenso aufzufassen haben, wenn auch hier die Wappentafeln[1] an anderer Stelle eingezeichnet sind. Die sieben allegorischen Figuren sind hier durch Beischriften, die sich offenbar an dem Denkmal selbst befanden, als Tugenden gekennzeichnet; auch die Worte der Grabschrift sind beigegeben, freilich nicht innerhalb der Zeichnung.

Bei der dritten Skizze, der des Mechthild-Grabmals, wiederholen sich die sieben allegorischen Figuren an der Stirnseite, nicht aber die Angabe von Schmalseiten einer Tumba. Statt dessen ist die Figur eingerahmt von einer flach gewölbten Nische. Anders wird man die Linien, denen freilich die Schattierung fehlt, nicht deuten können. Die Anordnung ist ungewöhnlich, aber nicht unmöglich bei einer Toten, die man besonders ehren wollte: in einem Nischengrab befindet sich z. B. der Stein des Bischofs Conrad von Lichtenberg (gest. 1299) in der Johanneskapelle des Straßburger Münsters[2]. Und vielleicht wäre dann gerade diese Aufstellung schuld, daß der Stein besser erhalten blieb und schließlich allein nach Tübingen kam.

Die Akten, die wir besitzen, schweigen völlig über die Aufstellung und den Zustand der Steine. Der (eigenhändige) Bescheid des Herzogs auf den Bericht der Kommissäre gibt zunächst Anordnungen für die feierliche Ueberführung der Särge. Dann fährt er fort: «Graf Ludwig und sein gemahel sollen

[1] Es sind die Wappen der Eltern: Ulrich (Württemberg) mit dem Wahlspruch Stat animo, und Sabina (Bayern).

[2] Eine Analogie aus dem 16. Jahrhundert bietet das Nischengrab des Markgrafen Philipp II. von Baden-Sponheim in Baden-Baden, das von dem Ursacher Meister Christoph herrührt und aus dem Jahr 1537 stammt.

neben Herzog Eberharten gelegt werden, mein schwester zu den füeßen, und wie es sich am besten schickt, meines Herrn Vatters. Die Grabstein müssen auch alle fürderlich dahin gefiert werden, und was daran zerbrochen wiederumb gemacht werden [1].»

Nun haben wir aber, wie der Augenschein und die Akten (s. u.) zeigen, in Tübingen nur einen der drei alten Steine, eben den der Gräfin Mechthild. Man muß also annehmen, entweder, daß dem Herzog nachträglich mündlich berichtet wurde, die Grabsteine der Prinzeß Anna und des Grafen Ludwig seien zu schlecht erhalten, oder aber, daß beim Transport diese beiden ganz entzwei gegangen sind. Nur das erstere ist wahrscheinlich. Bei dem Anna-Stein, der noch nicht 24 Jahre an seiner Stelle stand, muß dann allerdings wohl an eine gewaltsame Beschädigung gedacht werden. Wären auf dem Transport die beiden Denkmäler Ludwigs und Annas so stark verunstaltet worden, daß sich in Tübingen die Notwendigkeit einer Neuherstellung ergab, so bliebe unverständlich, weshalb der Tübinger Keller Riepp, der die geringfügige Beschädigung des Mechthild-Steins erwähnt, davon geschwiegen hätte (Riepps Bericht s. u.).

Damit kommen wir auf eine Behauptung, die seit Wintterlins Schrift in allen [2] mir bekannt gewordenen Veröffentlichungen wiederkehrt, nämlich die, daß Josef Schmid von Urach, ein Bildhauer, der ums Jahr 1550 arbeitete, der Urheber des jetzt in Tübingen befindlichen Grab-

---

[1] Bunz (a. a. O., S. 75), der des Herzogs Handschrift nicht lesen konnte, hat den Befehl aus dem Text eines Gutachtens der Räte vom 8. April rekonstruiert, wo es heißt, es möge «alsbald auch verordnet werden, die Grabstein herüber zu füeren und zu ergenzen, auch volgends Epitaphia gemacht werden». Das entscheidende Wort «alle» fehlt dort zufällig. Es kann also keine Rede davon sein, daß dem Herzog die Steine nicht gefielen, was Bunz wenigstens als Möglichkeit zulassen will.

[2] Der Mitarbeiter der Uracher Oberamtsbeschreibung 1909, der Seite 603 ff. die Figur Schmid abspricht, ist zu dieser Auffassung durch mich bekehrt worden. Herr Professor Lange hat, wie er mir mitteilt, in seinen Uebungen seit Jahren den spätgotischen Ursprung der Figur vertreten. In der Tat kann es sich für jeden Sachverständigen nicht darum handeln, die Datierung um 1500 ausführlich zu begründen, sondern nur darum, zu zeigen, daß der angebliche urkundliche Beleg für die Entstehung um 1554 bei näherem Zusehen in nichts zerfließt.

steins der Gräfin Mechthild sei. — Es bedarf wahrlich nur eines Blickes auf die Figur, um die Unmöglichkeit dieser Behauptung zu erkennen. Ganz abgesehen davon, daß sie an Qualität ihre heutige Umgebung bedeutend überragt, stammt diese Frauengestalt aus einer ganz anderen Welt künstlerischen Empfindens. Sie ist ein Typus spätgotischer Feingliedrigkeit, gewiß der letzten Phase dieses Stils angehörig, aber nie und nimmer zu verstehen aus einer Zeit, die den großen Wechsel in der Formempfindung und besonders in der Auffassung des menschlichen Körpers schon hinter sich hatte.

Nur für den, der die Figur nicht aus eigener Anschauung kennt, sei zu ihrer Charakterisierung folgendes angefügt: Die Gräfin ist nicht als alte Frau, sondern durchaus in der jugendlichen Anmut spätgotischer Madonnen wiedergegeben.[1] Das feine von der Haube eng umschlossene Gesicht und die zarten Hände verraten keine Absicht auf Porträtmäßigkeit, aber viel Gefühl für den allgemeinen Reiz jugendlicher Weiblichkeit. Der Körper zeigt die typische Ausbiegung nach links[2]. Auf den untersten Partien des Gewandes, das die Füße verhüllt, stemmt sich ein buldoggenartiger Hund energisch gegen den linken Fuß der Figur. Der Nachdruck liegt ganz auf der Schilderung des Gewandes: die malerische Wirkung der unregelmäßigen Faltenzüge mit ihrem unaufhörlichen Wechsel von Licht und Schatten, von Erhöhung und Vertiefung ist dem — offenbar gereiften und viel geübten — Künstler das Wichtigste gewesen und sie ist ihm gut gelungen. Das Gewandmotiv ist ein oft gebrauchtes, dessen Reiz sich nie erschöpft. Die linke Hälfte des langen und weiten Mantels, dessen Säume undulierend fallen, ist über die Rechte gelegt. Der linke Arm, im Ellbogen rechtwinklig abgebogen, nimmt diese linke Hälfte auf und drückt sie gegen die Brust: der breite Saum, vom Hals ausgehend, umschließt, aufgerafft, den Unterarm in weiter, prächtiger Oeffnung, schlüpft unter ihm durch und quillt nach oben, wo unterstützt von der linken

[1] Nur die Haube charakterisiert sie als verheiratete Frau.

[2] Bei dieser Figur erscheint es richtig, rechts und links nicht vom Standpunkt des Beschauers, sondern von dem der Dargestellten aus zu bezeichnen.

Hand ein hochaufgetürmter Bausch entsteht. Die rechte Gewandseite hat eine eigentliche Aermelöffnung. Die rechte Hand greift hervorkommend oberhalb des Bauschs herüber und faßt ebenfalls in das Tuch hinein. So entsteht das bekannte Motiv, das im Beschauer den Eindruck der Bewegung eines schweren, etwas steifen Stoffes hervorbringt.

Die Analogien zu einer solchen Gewandfigur sind natürlich vor allem in der spätgotischen Holzplastik zu suchen. Ein steinernes Grabdenkmal, das in denselben Zusammenhang gehört, ist in Württemberg z. B. das der Susanna von Tierstein in Großkomburg (Abb. Inv. Jagstkreis I, S. 634): das Gewand ist dort weniger reich, aber noch natürlicher als bei Mechthild[1].)

Wie war es möglich, daß bei der Mechthild-Figur der einfache Tatbestand ihrer künstlerischen Herkunft verdunkelt wurde? Die stilistischen Merkmale würden genügen, um sie in die Zeit um 1500, eher früher als später, zu setzen. Das wäre aufrecht zu halten, auch wenn alle Urkunden dagegen sprächen. Tatsächlich ist es ein Mißverständnis der Urkunden gewesen, das Wintterlin veranlaßt hat, das Werk dem Josef Schmid zu geben. Daß freilich der Kunsthistoriker Lübke ihm

---

[1] Neuestens hat K. Köpchen, und zwar offenbar nicht ohne das Denkmal selbst gesehen zu haben, Wintterlins und Lübkes These von der Autorschaft Schmids nachgeschrieben (S. 29) — ein merkwürdiger Beleg für die Tatsache, wie Urteile, die an hervorragender Stelle zu lesen sind, die Unbefangenheit des Blicks trüben können. Die Verfasserin hat sich offenbar die Konsequenzen dieser Zuschreibung nicht klar gemacht. Wenn man nach einem Werk suchen wollte, das in der ganzen künstlerischen Ausdrucksweise den Gegenpol zu der Mechthildfigur darstellt, so würde man ohne Bedenken die sicher von Schmid herrührende Prinzeß Anna nennen dürfen — ein Werk des Jahres 1555, an dem sich der ganze Wandel der Zeiten seit 1490 ablesen läßt. (Vgl. die Ausführungen im II. Teil.)

Interessant war mir, daß auch K. Köpchen die Susanna von Tierstein für die Mechthildfigur heranzieht. Sie geht nur zu weit, wenn sie in dem Faltenwurf des Mechthildmantels eine Wiederholung des Komburger Motivs sieht. Dagegen mag die Beobachtung, daß der Hund in Tübingen eine schärfer markierte Muskulatur, überhaupt einen gedrungeneren Körper besitzt, wohl damit sich erklären lassen, daß die Schmidschen «Ausbesserungen» der alten Statue sich auch auf den Hund erstreckt haben. Immerhin muß man dabei vorsichtig sein. Gerade das energische Bewegungsmotiv, das Emporstemmen des Hinterkörpers, hängt so eng mit der Stellung der Figur zusammen, daß Schmid es sicher schon vorgefunden hat.

ohne irgend einen Zweifel zu äußern gefolgt ist[1], mag am meisten zur Befestigung der falschen Ansicht beigetragen haben. In Wirklichkeit beweist es nur, wie flüchtig Lübke die von ihm so hoch gepriesene Figur angesehen und Wintterlins Festschrift gelesen hat[2].

Die erste Verwirrung hat Bunz angerichtet. Als es sich im Jahre 1569 um das Honorar für neue Grabdenkmäler handelte, wurde der Tübinger Keller Rudolf Riepp beauftragt, sich bei seinem Vater und Amtsvorgänger nach den früher für die Bemalung solcher Arbeiten bezahlten Preisen zu erkundigen (Wi. 24). Der alte Ludwig Riepp schrieb aus diesem oder einem ähnlichen Anlaß an den Sekretär der Stuttgarter Rentkammer, was er über Bildhauerhonorare in seinen alten Rechnungen finde.

Das (undatierte) Schreiben hat folgenden Wortlaut:

Günstiger, lieber Her Secretarius!

Ich find in meinen Rechnungen der Grabstain halb, wie folgt:

Item von Anno d. 55, das ich Maister Joseph, Stainmetzen von Urach selgen, Für das er an meines gnedigen Fürsten und herrn Hertzog Christoff von Wirtenberg etc. Schwester, Graf Ludwigen von Wirtemberg etc. und seines Gemahels drey Grabstain verdient, geben hab — 112 fl. h.

Item von A. 56 bis 57 hat Maister Jacob woller, Stainmetz von Gmünd, was Maister Joseph an yetz gemelten dreyen Grabstainen nach seinem Absterben zumachen uberpliben, Vols außgemacht. Im daruor geben — 91 fl. h.

Under wölchen dreyen grabstainen die Zwen, Namlich Graf Ludwigs und des Frölis von neuem gemacht, der dritt etwas außgepessert, dann der amm herüberfiern vom Gieterstain etwas beschedigt worden.

Item von A. 59 bis A. 60 von Errmelts meins gnedigen Fürsten und Hern, Auch jr. F. G. Gemahels Grabstainen,

[1] Geschichte der Plastik, 3. Aufl., 2. Bd., S. 874.

[2] Lübke kennt Wintterlins Arbeit, hat aber z. B. nicht bemerkt, daß durch sie der Familienname Schmids und seine Urheberschaft an den Denkmälern der Herzoge Eberhard im Bart und Ulrich sichergestellt sind.

von herrnberg herab gen Tüwingen zufüren, geben — 26 ℔ 5 sh. 6 h.

Item von A. 60 bis A. 61 [1] vorgemeltem Jacob wollern von yetz gedachten 2 Grabstainen zuhawen, geben — 196 ℔. h.

Ew. dienstwilliger Ludwig Ripp
Keller zu Tüwingen.

Aus diesem Schreiben geht hervor:

1. Für seine zunächst nicht näher bezeichnete Arbeit an drei Grabsteinen (Anna, Ludwig, Mechthild) erhielt Josef Schmid 1555 die Summe von 112 Pfund Heller.

2. Nach seinem Tod tritt Jakob Woller von Gmünd in dieselbe Arbeit ein, vollendet sie und erhält im Jahr 1556 die Summe von 91 Pfund Heller.

3. Was im ganzen von diesen beiden geleistet wurde ist folgendes:

a) Ausbesserung des bei der Ueberführung von Güterstein etwas beschädigten Mechthildsteins.

b) Neuanfertigung von Grabsteinen für Anna und Ludwig.

Es ist also klar, daß wir nur die Aufgabe haben, an dieser einmaligen, in Tübingen geleisteten Gesamtarbeit den Anteil Schmids und Wollers zu scheiden. Bunz hat das (S. 75 f.) so getan, daß er dem höher bezahlten Meister Schmid die nach seiner Meinung künstlerisch zusammengehörigen Figuren Ludwig und Mechthild, dem Woller aber die Prinzeß Anna zuteilte. Er geht dabei von falschen Voraussetzungen aus, wie unten zu zeigen ist. Immerhin hat er noch klar gesehen, daß der Mechthildstein eine alte Arbeit ist, die im Jahr 1555 lediglich etwas ausgebessert wurde, gleichgültig von wem. Wintterlin dagegen hat in dem Bestreben, die Haltlosigkeit der Bunzschen Zuschreibung zu erweisen, dem Rieppchen Schreiben eine Deutung gegeben, die zu völligen Unmöglichkeiten führt. Den Satz «Under wölchen dreyen» etc. nämlich hält er einseitig für eine Bezeichnung des Wollerschen

[1] In Wintterlins Ausgabe des Textes hat sich hier der störende Fehler A. 69 statt 61 eingeschlichen.

Anteils statt vielmehr der Gesamtleistung der beiden Künstler. So kommt er zu dem Resultat, Schmid habe offenbar in Urach die Mechthildfigur angefertigt, diese sei dann beim Transport nach Tübingen beschädigt und daher in Tübingen von Woller ausgebessert worden[1]. Das ist natürlich ganz undenkbar; nicht bloß wäre es recht unpraktisch gewesen, einen neuen Grabstein, der für Tübingen bestimmt war, in Urach anfertigen zu lassen; sondern es beweist schon die Tatsache der Honorarzahlung durch den Tübinger Keller, daß Schmid und Woller beide hier gearbeitet haben.

In Wirklichkeit stellt sich also der Vorgang so dar: die Prüfung der Monumente hatte das Endergebnis, daß nur eines, das der Mechthild, für die Tübinger Grablege bestimmt wurde. Diese Entscheidung erfolgte sicher nicht auf Grund der eingesandten Skizzen. Wahrscheinlich wird sie dem Erhaltungszustand zuzuschreiben sein. Wissen wir doch, wie grausam die Jahre seit 1534 dem Kloster mitgespielt hatten. Bei Anna mochte vielleicht auch der Rosenkranz bei der inzwischen lutherisch gewordenen Fürstenfamilie Anstoß erregen. — In Tübingen trat zunächst Josef Schmid in die Arbeit ein. Sein Anteil an dem, was 1555 und 1556 geschah, ist nicht so schwer zu bestimmen. Zunächst scheinen Bunz und Wintterlin zu übersehen, daß das Grabmal der Prinzeß Anna 1(5)55 gezeichnet ist. Halten wir das zusammen damit, daß Schmid 1555 sein Honorar erhielt, und daß unter den von ihm bearbeiteten Denkmälern das Annas zuerst genannt wird, so dürfen wir ihm die Figur unbedenklich zuschreiben. Denn nach der Honorarsumme war sein Anteil eher größer als der Jacob Wollers. Dem letzteren gehört also die Figur des Grafen Ludwig. Die Beobachtung Wintterlins (S. 25, Anm. 2), daß Ludwig und Anna zusammengehören, ist nur insoweit richtig, als sie gegenüber dem Mechthildstein selbstverständlich einen gemeinsamen Zeitcharakter zeigen. Die Tätigkeit Wollers etwa auf den ornamentalen Teil einzuschränken, kann ich mich nicht entschließen, weil mir die Figur Graf Ludwigs eine andere

[1] Wi. 25, Anm. 2. Ihm folgte Klemm, Württembergische Baumeister etc. S. 146. Inv. Schwarzwaldkreis, S. 516 f.

Hand zu verraten scheint als die sicher von Schmid herrührenden Arbeiten.

Die Ausbesserung des Mechthildsteins muß sich nach Bunz auf die ganze Figur bezogen haben. Er schließt dies aus der Uebereinstimmung der Faktur mit der Figur Ludwigs und aus der Gütersteiner Skizze, die eine andere Anordnung des Mantels und die Hände gefaltet zeige. Ueber den ersten Grund lohnt es sich nicht ein Wort zu verlieren. Der zweite möchte mehr zu bedeuten haben, wenn die flüchtige Skizze wirklich den Anspruch machen könnte, in allen Einzelheiten zuverlässig zu sein. Mir ist das nicht wahrscheinlich. Aber für ausschlaggebend halte ich allein die Erwägung, die von dem jetzigen Zustand der Figur ausgeht. Wären Gewand und Hände ursprünglich genau so angeordnet gewesen, wie wir es nach der Zeichnung uns zu denken haben, so ist es nicht verständlich, wie daraus durch «Ausbesserung» das werden konnte, was wir heute vor uns haben. Das Gewandmotiv ist einheitlich entworfen und durchgeführt und es wird schwer halten, einzelne Teile daraus zu lösen. Gewiß wäre es technisch nicht an sich ausgeschlossen, daß die Hände samt dem von der Linken gehaltenen Bausch des Gewandes eine Tübinger Ergänzung darstellen, deren Fugen durch die Bemalung verdeckt wären. Aber man frage sich, ob es irgend wahrscheinlich oder auch nur möglich ist, daß der Meister des Ludwigs- oder der des Anna-Steins sich soweit in den Stil einer gotischen Gewandstatue hineingefunden und derselben ein neues Motiv von solcher Natürlichkeit angefügt hat, — die Künste moderner «Restauratoren» würden hier im 16. Jahrhundert jedenfalls überboten erscheinen.

Mir erscheint es vielmehr höchst wahrscheinlich, daß an der Figur nur wenige kleinere Stückchen ausgebrochen waren, die leicht ergänzt werden konnten. An einer Stelle erscheint eine (unbedeutende) Narbe, andere mögen durch die Bemalung verdeckt sein. Nur am Kopfkissen ist die Arbeit der Tübinger Meister deutlich sichtbar: dessen Ornamentierung weist mit ziemlicher Sicherheit auf Josef Schmid. Gerade hier aber ist offenbar, wie dieser Meister keineswegs ängstlich darauf bedacht war, sich in den Zeitcharakter der Figur hineinzufühlen

und ihm seine Arbeit anzupassen: er hat hier wie sonst seine eigene Formenwelt verwendet.

Es bleibt noch übrig, den Rest dessen, was die Akten über die Ueberführung bieten, kurz zu besprechen. Am 8. April berichtet der Obervogt von Urach, daß die bleiernen und hölzernen Särge samt Zubehör in den nächsten Tagen fertig werden. Ein (undatierter) Zettel, sicher an Balthasar von Gültlingen[1] gerichtet, enthält eine herzogliche Vollmacht, die Ueberführung jetzt vorzunehmen und die Einzelheiten anzuordnen. Gültlingen antwortet am 11. April, die nötigen Personen seien auf den Abend des Sonntags Jubilate (15. April 1554) nach Urach bestellt. Die Ueberführung selbst fand am Montag dem 16. April statt. —

Wichtiger ist der nebenhergehende Meinungsaustausch über den Ort der neuen Bestattung in Tübingen. Schon das undatierte Gutachten, das den Schriftwechsel eröffnet, hatte den Vorschlag gemacht, die Särge in den Chor zu tragen und «außerhalb des Getters», dieweil «dasselbig etwas enng[2] und die Posteritas auch zu bedencken ist», in ein oder zwei Gräber zu legen. Man wollte also hinten im Chor, wo Eberhards und Ulrichs Denkmäler seit drei Jahren sich befanden, mit Herzog Christof und seinen Verwandten fortfahren, den älteren Gliedern des Fürstenhauses jedoch eine weniger hervorragende Stelle anweisen. An Denkmäler dachte man auch für sie: es sollen «erhebte Stein oder sonst fürstliche Monumenta in die Mauren aufgerichtt» werden, d. h. man hatte vor allem Wandepitaphien ins Auge gefaßt, schon wegen des Raums. Der Herzog wünschte, seine Schwester solle zu Füßen des Vaters (Herzog Ulrich) ruhen. Das Gutachten der drei Räte vom 8. April erklärt das der Mauer wegen für unmöglich, worauf eine Randbemerkung von anderer Hand daran erinnert, es sei Platz genug, den Grabstein dort in die Mauer einzulassen, «neben dem Epitauio» (d. h. offenbar neben der Erztafel für Herzog Ulrich). Gültlingen

[1] Landhofmeister und Erbkämmerer, zuletzt Obervogt in Wildberg, † 1563 (nicht 1553, wie Dienerbuch S. 7 angibt. Sein Grabmal in Berneck wird uns unten beschäftigen. Cfr. A. D. Biographie X, 118. Crusius II, 721.

[2] Das Gitter stand damals weiter innen als jetzt, vgl. unten.

erbittet auch deshalb noch Instruktion, weil von Herzogin Sabina [1] bekannt sei, daß sie ebenfalls im Tübinger Chor begraben sein wolle.

Die Antwort des Herzogs vom 12. April wiederholt die oben ausgesprochene Willensmeinung: der Sarg Prinzeß Annas soll zu Füßen des Vaters liegen, der Stein (offenbar ist noch an den von Güterstein gedacht) neben dem Epitaphium in der Mauer befestigt werden. Für Herzogin Sabina bleibe immer noch Raum genug. — Zwischen dem 12. und 15. April aber ändert er seinen Entschluß und bestimmt für die Gräber wie für die Steine den Platz, den sie heutzutage inne haben. Er teilt dies unmittelbar dem Tübinger Vollzugsbeamten, dem Keller mit: dieser soll Gültlingen verständigen. Auch hier ist noch vorausgesetzt, daß drei Grabsteine von Güterstein herüberkommen; der Keller soll sie auf die Gräber «darauflegen und setzen lassen»; ein Ausdruck, der es wahrscheinlich macht, daß die jetzige Form der Denkmäler als Tumben damals schon in Aussicht genommen war.

Erst reichlich zwei Jahre später, nämlich vom 26. Juli 1556, datiert das nächste Aktenstück. Herzog Christof erkundigt sich nach der Begräbnisstätte der überführten Gebeine und nach dem Abstand der beiden östlichsten Denkmäler (Eberhard und Ulrich) von den Nebenmauern, letzteres wohl deshalb, weil Herzogin Sabina von neuem den Wunsch geäußert hatte, dort ihre Ruhestätte und ein Denkmal zu erhalten.

Die Antwort ist nicht aus dem Bericht des Kellers sondern aus der ihm beigelegten getuschten Skizze («Abriß») zu entnehmen, als deren Urheber wir Jacob Woller anzusehen haben[2]. (Abb. 4.)

Diese Skizze gibt in perspektivischer Darstellung ein Bild des Chorinnern nach dem Stand von 1556. Einbezogen ist nur der hinter dem Gitter liegende Teil, und von den Umfassungsmauern nur, was unterhalb des Kaffgesimses der Fenster liegt. Erklärende Beischriften geben die Maße an. — Ueber den Stand der Arbeiten geht aus dem Blatt folgendes

[1] Herzog Ulrichs Gemahlin, gest. 1564.
[2] Der «Maister so die grabstein volz (= vollends verfertigt».

hervor: Im Juli 1556 waren das Doppeldenkmal für Ludwig-Mechthild und das für Anna im großen und ganzen fertig; sie hatten auch schon vorläufig ihren Platz gefunden, freilich nicht genau da, wo es der Herzog in dem Erlaß vom 15. April 1554 gewünscht hatte und wo sie heute stehen, sondern entlang den Wänden: offenbar entsprechend den Begräbnisstätten. Der Bildhauer wünscht, die Aufstellung möge so bleiben. Den Prinzeß-Anna-Stein könne man ja immer noch nach vorn rücken, wenn neben Herzog Ulrich noch ein Begräbnis angebracht werden solle. Man merkt ihm an, er sähe es lieber, wenn die Stelle freibliebe. Sagt er doch ausdrücklich, daß im Vordergrund noch Raum für sieben Denkmäler sei. In der Tat ist die jetzige Anordnung des Grabsteins für die Herzogin Sabina, an der nördlichen Chorschräge, in zwangvoller Enge, recht unglücklich: sie zerstört die Symmetrie an einem Punkt, wo das Auge sie sucht. Trotzdem ist, wie es scheint, schon damals der Platz hart an der Wand für die Herzogin endgültig reserviert worden. Denn die auf der Skizze angedeutete und also von Woller vorgeschlagene Fortsetzung der Schmidschen Wanddekoration über die schrägen Seiten des Chors ist unausgeführt geblieben. Hätte man in freier Weise den Gedanken des Meisters weitergeführt und für die Inschrifttafeln eine fortlaufende Rahmung durch Pilaster und Gebälk geschaffen, so hätte der Raum an Einheitlichkeit und Stimmung entschieden gewonnen.

Das Abschlußgitter war nach Woller 39 Schuh = 11,154 m von der Wand entfernt; d. h. es stand damals an der Stelle, wo sich jetzt der Quergang zwischen der letzten und vorletzten Denkmalsreihe befindet. Es scheint also erst nach 1583, bei der Bestattung der ersten Gemahlin Herzog Ludwigs, seinen jetzigen Platz erhalten zu haben[1].

[1] Herrn Pfarrer Duncker in Belsen verdanke ich folgenden Aktenauszug.

«Keller Ludwig Riepp berichtet am 9. Oktober 1553: Das Getter vom Epitaphio ist vermög E. F. G. beuelch allerdings geruckht. Im selben vil platten abgangen, an derselben statt man andere) howenn und legen müssen . . .» (St. A. Tübingen Weltl. B. 68.)

Diese frühere Versetzung des Chorgitters ist allem Anschein nach eine Vorarbeit zu der 1554 ausgeführten Ueberführung der Gütersteiner Denkmäler. Ermöglicht war sie dadurch, daß die theologische Fakultät den Chor seit 1548 nicht mehr brauchte (vgl. Einleitung).

Jacob Wollers Tätigkeit im Chor war damit nicht zu Ende. Im Jahr 1559 gab ihm Herzog Christof sein eigenes Grabdenkmal und das seiner Gemahlin in Auftrag. Urkundlich steht darüber folgendes fest: Im Rechnungsjahr 1559/60, wohl sehr bald nach Beginn desselben[1], wurden zwei Steine von Herrenberg nach Tübingen geschafft (Wi., S. 25): 20 oder 30 Rosse und mehrere Tage hat man gebraucht, erzählt Baumhauer, der den Transport mit ansah (Wi., S. 30). Im folgenden Rechnungsjahr 1560/61 bekam Woller sein Honorar: 196 Pfund Heller. Die Arbeit war höchst wahrscheinlich schon im April des Jahres 1560 fertig: denn, wie ich in der Landschreibereirechnung[2] finde, war am 24. April Blasius Berwart[3] in Tübingen «zur Besichtigung der zwei Grabsteine», die wohl vor der Abnahme und Bezahlung geschah.

Leonhard Baumhauer, der Bildhauer der, seit 1560 in Tübingen ansäßig, allmählich in Jacob Wollers Nachfolge eintrat und den letzteren seinen «lieben Vatter seeligen» nennt (Wi., S. 30), hat nach den Akten bei den beiden Monumenten bloß mitgeholfen. Seine eigene Aussage im Jahr 1570 (Wi., S. 30) und die Tatsache der Honorarzahlung an Woller, ferner Wollers Meisterzeichen an dem Christofstein scheinen dies zu beweisen. Wenn Baumhauer 1573 den letzteren einfach unter seine eigenen Werke rechnet (Wi., S. 38), so würde diese Behauptung an sich nicht schwer zu nehmen sein: er möchte dort ein Wartgeld herausschlagen und verläßt sich darauf, daß die Stuttgarter Herren für die untergeordneten Persönlichkeiten der einzelnen Bildhauer ein kurzes Gedächtnis haben werden.

[1] Das Rechnungsjahr beginnt mit Georgii (23. April).

[2] L. R. 60–61, S. 433.

[3] Blasius Berwart, Glied einer von Leonberg stammenden Bildhauer- und Architektenfamilie, als Werkmeister in Stuttgart 1557–1563 nachweisbar, später auf der Plassenburg bei Kulmbach und in Königsberg tätig, gehört zu den Künstlern, die, ohne im regelmäßigen Sold der württembergischen Herzöge zu stehen, doch häufig zu besonderen Aufträgen herangezogen wurden. So arbeitet er nicht bloß mit am alten Schloß in Stuttgart, sondern besichtigt, wie die L. R. zeigen, als Sachverständiger in Tübingen 1555 Schmids und 1560 Wollers Arbeiten, in Dornstetten 1563/64 einen verbrannten Hof, in Lauffen a. N. 1560/61 die Neckarbrücke. Was bisher über ihn bekannt war, s. Inv. Neckarkreis, S. 561 ff.

Aber diese gelegentliche Aussage wird bestätigt durch den gewichtigsten Zeugen, durch das Denkmal selbst, das untrügliche Merkmale von Baumhauers Stil an sich trägt. Hierüber ist im zweiten Teil das Nötige zu sagen. Daß Jacob Woller das Werk mit seinem Zeichen versah, ist ja trotzdem nicht auffallend: er war der verantwortliche Meister. Ohnedies liegt es nahe, daß er damals schon stark auf Gehülfenhände angewiesen war. Er bekommt in den folgenden Jahren regelmäßig noch kleinere Aufträge vom Herzogshaus[1], aber er muß 1564 wohl gestorben sein. Es wäre doch sonst auffallend, daß bei der Vergebung des Sabinadenkmals, im Januar 1565, von ihm gar keine Rede mehr ist. Daß Klemm u. a. sein Ende weiter hinaus rücken, geht zurück auf einen Fehler, der Wintterlin unterlaufen ist: der Rechnungsauszug Riepps, den er S. 25 wiedergibt, spricht in Wirklichkeit nicht von anno 60—69, sondern, wie von vornherein wahrscheinlich, von dem (Rechnungs-) Jahr 1560/61.

Von den beiden Wollerschen Denkmälern ist nur der Christofstein erhalten; den für Herzogin Anna Maria, der nicht den Beifall der Dargestellten fand, mußte im folgenden Jahrzehnt Baumhauer durch einen neuen ersetzen[2].

---

[1] Das läßt sich verfolgen an der Hand der L. R.: 1561/62, nach S. 423; 1562/63, S. 439. — Der letzte Auftrag 1563/64 S. 434: Jacob Woller, Bildhauer zu Tübingen «von Neun lewen uf U. g. F. u. F. Wagen zu machen. — l. b. und urkunds — tut 32 fl.

[2] Daß das Inventar (Schwarzwaldkreis S. 387), dem Woller die beiden Denkmäler Ulrichs und Sabinas zuschreibt, ist natürlich eine Verwechslung, deren Entstehen freilich unbegreiflich ist; denn die beiden Denkmäler werden nie zusammen genannt. Der betreffende Abschnitt ist überhaupt wegen seiner vielfachen Irrtümer nur mit größter Vorsicht zu benutzen. Leider sind auch in Dehios neues Handbuch (Bd. Süddeutschland, S. 504) eine ganze Reihe von falschen Angaben übergegangen.

III.

DAS GRABMAL DER HERZOGIN SABINA VON SEM SCHLOER.

Aus den Akten des K. Hausarchivs über dieses 1565 errichtete Denkmal, hat schon v. Rauch[1] ein Schreiben des herzoglichen Baumeisters Dretsch[2] vom 20. Februar 1565 mitgeteilt. Darnach war Sem Schlör, Bildhauer in Hall, der schon einige Jahre vorher in der Stuttgarter Schloßkapelle gearbeitet hatte, für die Ausführung in Aussicht genommen. Er ist bereit, das Werk nach dem «gemalten Muster», das ihm vorgelegt wurde, um 70 Gulden auszuführen, bittet jedoch um eine Frist von einem Monat, bis er mit einer Arbeit in Ansbach fertig sei. Nach dem Kontrakt, der auf herzoglichen Befehl am 23. Februar mit ihm abgeschlossen wird, soll der Bildhauer um Mittfasten[3] nach Tübingen kommen und die Arbeit bis zum Ende führen. Er erhält jetzt bar 10 Gulden, als Honorar 60 Gulden, und für Zehrung auf der Hin- und Rückreise 6 Gulden. Außer dem Grabstein selbst samt der «umbschrifft mit großen poetischen Buchstaben» nennt der Vertrag «drei

[1] Württ. Vjh. 1907, S. 417.

[2] Albrecht Dretsch, wie er sich selbst. Aberlin Tretsch, wie ihn seine Zeitgenossen meist schreiben, war nach den L. R. 1553—1556 als Bauverwalter auf der Festung Hohentwiel. 1555—1576 als herzoglicher Baumeister mit festem Gehalt angestellt. Vergleiche über ihn Klemm, Repert. für Kunstwissenschaft IX (1886) Lit. Beil. zum Staatsanzeiger 1887, 232.

[3] = Laetare (1. April 1565).

oder vier Understeine», die wie bei Eberhards und Ulrichs Monument als liegende Hirsche ausgehauen werden sollen. Diese Wappentiere als Träger der Grabplatte entsprachen also dem Geschmack des Bestellers mehr als die Art, wie Schmid und Woller die Gütersteiner Denkmäler nach Art von Sarkophagen gestaltet hatten: vollkommen geschlossene Seitenwände mit flach reliefiertem Ornament, Medaillons und Ranken, bedeckt. Zweifellos machen diese letzteren einen weit vornehmeren Eindruck: eine schwere Steinplatte von vier Hirschen tragen zu lassen, ohne dem empfindenden Auge weh zu tun, dazu gehört eine Kunst des Stilisierens, die die Künstler des Tübinger Chors weder durch Tradition noch durch eigene Anlage besaßen. Ihre Auftraggeber waren auch wahrscheinlich vor allem durch heraldische Interessen bestimmt, die ja im Lauf des Jahrhunderts immer unheilvoller sich in den Grabmonumenten breit machen. Schmid und Woller dagegen haben, wie es scheint, einfach die Zierformen der Gütersteiner Denkmäler[1] in den Stil ihrer Zeit übersetzt. Darauf leiten wenigstens die Skizzen hin.

Was die Akten sonst bieten, ist folgendes: Schon vor dem 12. Oktober 1564 hat der Tübinger Keller an Dretsch einen Entwurf eingesandt und dieser ihn dem Herzog vorgelegt. Wahrscheinlich war derselbe schon zu Lebzeiten Sabinas auf ihre Bestellung gefertigt worden. Der Herzog bestimmt auf den Vortrag Dretschs hin unterm 12. Oktober:

1. Der Stein soll in Länge und Breite gleich dem des Herzog Ulrichs sein.

2. Der Hund (das Symbol der ehelichen Treue) soll durch ein Schaf ersetzt werden.

3. Wegen des Bildhauers wird der Keller noch Bescheid erhalten.

4. Einstweilen soll der Grabstein in Herrenberg «geprochen, bescheyttet und gen Tübingen gefuert werden, an das Ort, da er gemacht werden soll».

5. Eine neue Skizze ist einzusenden, mit der befohlenen Aenderung und mit Maßangaben.

[1] Prinzeß Annas Gütersteiner Denkmal war kaum 25 Jahre alt!

(Die bei den Akten liegenden zwei Skizzen entsprechen beide schon diesen Forderungen. Der ursprüngliche Entwurf ist also nicht erhalten.)

Ein Bericht des Kellers Riepp vom 8. Januar 1565 an den Herzog gibt an, daß der Grabstein, der 9 Schuh lang, 5 breit und 2,2 dick sei, in drei Tagen mit 24 Pferden von Herrenberg nach Tübingen geschafft wurde, wo er jetzt vor der Pfarrkirche liege.

Von den im ganzen sechs Zeichnungen, die sich bei den Akten noch vorfinden, stellt je eine die Umschrift des Grabsteins für Ulrich und für Sabina dar, goldene Buchstaben auf rotem Grund, eine dritte (Federzeichnung) die jetzt an der Nordwand befestigte Reliefplatte mit dem Doppelwappen. Die Beischrift lautet: 4 schuch braytt, 5 schuch hoch (das wäre 114 : 143 cm; in Wirklichkeit 113 : 135 cm). Die Rückseite trägt neben dem Archivvermerk: «Grabstein. sine dato.» von Herzog Christofs eigener Hand die Worte: «zu wissen, wie es mit meiner Frau Muotter sellichen grabstain geschaffen ob der gebrochen gefiert zu hawen verdingt und wem, auch wie Theuer». Diese Anweisung gab offenbar Veranlassung zu Riepps Bericht vom 8. Januar 1565. Allein über das Wappenrelief selbst ist weder aus ihr noch aus den Akten sonst etwas zu entnehmen. Wenn der Herzog auf die ihm vorgelegte Zeichnung jene Bemerkung schrieb, so scheint daraus hervorzugehen, daß wir es jedenfalls nicht mit einem Teil des von Schlör auszuführenden Grabmonuments zu tun haben, sondern mit einer entweder damals schon fertigen oder noch auszuführenden Arbeit, die als Wandepitaph an die Herzogin erinnern sollte. Die Anfertigung des Steins vor den Verhandlungen von 1564/65 ist wahrscheinlicher, weil sonst nicht recht verständlich wäre, weshalb in dem Kontrakt nicht von ihm die Rede ist. Außerdem erklärt sich auch die auffallende Form des reinen Wappenepitaphs ohne Inschrift und Jahreszahl am ehesten, wenn wir das Bruchstück eines (wohl von der Herzogin selbst noch bestellten) Denkmals vor uns haben, dessen übrige Teile verloren gegangen sind oder gar nicht ausgeführt wurden [1].

[1] Daß der Herzog eine Epitaphinschrift für Sabine nicht gewollt hätte, um ein Lob dieses nicht vorwurfsfreien Lebens zu vermeiden, ist

Zwei getuschte Federzeichnungen im Folioformat der Akten geben je eine Ansicht der Grabsteinplatte selbst mit der liegenden Figur Sabinas von oben her. Ferner ist unten auf dem Blatt ein Stück der Seitenansicht gegeben, das die Profile der Platte und die Stelle der Schrift auf der schrägen Fläche des Randes veranschaulicht. Beide Zeichnungen sind untereinander verschieden im Ornament und in der Auffassung der Figur. Doch braucht darauf nicht eingegangen zu werden: beide haben Schlör nur ganz im allgemeinen als Vorlage gedient. — Die erste wurde auf Grund des Befehls vom 12. Oktober 1564 (s. o. S. 32) angefertigt und vorgelegt. Sie erhielt ursprünglich zwei Beischriften:

1. Der Stain ist lang 9 schuch 2 zol vir ain schuch genommen. Braitte des Stains 5 schuch.

(Das wäre 2,63 m : 1,43. In Wirklichkeit mißt der Stein in seinem jetzigen Zustand 2,30 : 1,33 m.)

2. Die rechte untere Ecke ist durch einen Diagonalstrich abgegrenzt. Dazu die Randbemerkung: «Also kompt die schrege des Kors das der stain zwin schuch in die maur kumpt oder man muß mit des alten hern stain weichen. Die mur der Kirchen ist 4 schuch dick, will man darein fahren, hat sein weg.»

Um also den Stein so lang zu machen als den Ulrichs, hätte man ihn zum Teil in der Mauer verschwinden lassen müssen. In Wirklichkeit half man sich anders: man verkürzte ihn um 30 cm. Statt der vier Eckhirsche, die den Sockel halden sollten, begnügte man sich mit zweien: einen stellte man parallel der Schrägwand auf, den zweiten unter dem südwestlichen Eck der Platte, aber so, daß er zugleich als Stütze

mir nicht wahrscheinlich. Bei der Inschrift für den Prinzen Eberhard, der dann noch viel eher mit Stillschweigen hätte übergangen werden müssen, merkt man nichts von dergleichen Bedenken.

Wappenepitaphien kommen auch um 1570 vor, wenn auch nicht allzu häufig, in Tübingen der Gedenkstein für die beiden Frauen des Jacob Andreae u. a., ein schönes Beispiel auch an der Friedhofmauer in Hall. Aber solche, die von Anfang an ohne Inschrift waren, sind mir nicht bekannt. Sollte es sich vielleicht um eine Wappentafel handeln, die zur Anbringung über einem Schloßtor bestimmt war? Vgl. Stuttgart, Leonberg u. a. Beispiele.

V.

DIE STUTTGARTER GRABDENKMÄLER SEIT HERZOG CHRISTOFS ZEIT.

Ueber der Geschichte der Fürstendenkmäler, die heute den Chor der Stuttgarter Stiftskirche schmücken, schwebt ein merkwürdiges Dunkel. Selbst der Bildhauer, von dem die Grafenstandbilder alle herrühren, wurde rasch und unverdient lang vergessen. Gabelkhover, der ihn noch persönlich kannte, scheint ihm in seiner Stuttgarter Chronik keinen Raum gegönnt zu haben[1] und im 19. Jahrhundert hat noch Pfaff, der im engen Anschluß an Sattler einiges Material über die Vorgeschichte der Denkmalsreihe beibringt[2], keine Kunde von seinem Namen. 1856 wies in der «Beschreibung der Stadtdirektion Stuttgart» (S. 184) Moser auf eine Notiz der L. R. hin, wonach Simon Schleer oder Schlör von Schw. Hall für das 5.—8. dieser Epitaphien von Herzog Ludwig 800 Gulden erhalten haben sollte. Diese Notiz, die es ziemlich wahrscheinlich machte, daß die ganze Ahnenreihe dem Haller Meister zuzuschreiben sei, wurde seither fortwährend abgeschrieben, aber ohne Nachprüfung der L. R. selbst. Dazu begegnet man der aus Sattler oder Pfaff erschlossenen, aber unrichtigen Angabe, die Arbeiten hätten

[1] Die Notiz bei Hartmann, Chronik der Stadt Stuttgart (S. 72), der sonst aus Gabelkhover schöpft, geht auf Bossert und Klemm zurück.

[2] Pfaff, a. a. O., Bd. I. S. 67; Sattler, Herzöge V, 30 f.

1574 begonnen, und endlich der gleichfalls falschen Nachricht, sie seien erst unter Herzog Friedrich vollendet worden. Woher dieses letztere Datum stammt, ist mir unbekannt. Ich finde es zuerst in der Stadtdir. Beschr. von 1856 (a. a. O.)[1].

In Wirklichkeit ist das Stuttgarter Fürstenbegräbnis nicht erst seit 1574, sondern längst vorher Gegenstand der Fürsorge von Seiten der Herzöge und ihrer Berater gewesen. Nachdem Herzog Ulrich 1535 den alten Grabsteinen seiner Vorfahren ihren Platz im Chor, auf dem Fußboden, gegeben hatte, begann eine neue Periode in der Geschichte dieser Grablege nicht erst unter Herzog Ludwig, sondern, wie auf so vielen Gebieten, so hat auch hier Herzog Christof den Anstoß gegeben.

In einem Schreiben vom 5. August 1558 an den Hofgerichtssekretär Andreas Rüttel[2] erinnert er daran, er habe ihm schon früher befohlen, im Benehmen mit dem Baumeister Maßnahmen zur Renovation der Grabsteine seiner Voreltern in der Stiftskirche vorzuschlagen; und befiehlt Wiederaufnahme dieser Arbeiten und Vorlegung eines Kostenvoranschlags (Urk. Nr. 3).

In der Tat gibt es ein Gutachten des älteren Rüttel, das sich auf diesen Gegenstand bezieht. Es findet sich in der Hand-

[1] Waagen, Kunstwerke und Künstler in Deutschland (2. Teil, S. 181), hat sogar die Angabe, die Denkmäler seien unter Herzog Friedrich (1593—1608) entstanden.

[2] Es ist dies Andreas Rüttel der Aeltere, gebürtig aus Rottenburg a. N., der früheste uns bekannte Sammler und Erforscher römischer Altertümer in Württemberg. Ueber ihn hat Zeller, Württ. Vjh. 1909, 241 ff. gehandelt. Das Biographische hat schon Bossert zusammengestellt (Blätter für Württ. Kirchengeschichte 1886, 59). Er wird 1545 als Registrator (Archivar) genannt (Dienerbuch 37), und wurde offenbar auch später, als Sekretär des Hofgerichts (1551–65 nach Dienerbuch 79) bei historischen Fragen konsultiert. Daß er erst 1587 gestorben wäre, wie Pfaff, a. a. O., S. 411, angibt, ist sehr unwahrscheinlich: vielmehr dürfte sein Tod nach 1565 fallen. Von ihm zu unterscheiden ist sein gleichnamiger Sohn, Andreas Rüttel der Jüngere, im folgenden Abschnitt oft genannt. Er bezog die Universität Tübingen 1546 («Andreas Rüttel Stutgardiensis 21. Febr.» Tübinger Matrikel, ed. Hermelink I. 324) und wurde Oberratssekretär 1564 (oder schon früher: s. Dienerbuch 69). Als Registrator kommt er 1575 zum erstenmal vor (Dienerbuch 38). Seine Tätigkeit begann aber schon früher, wie die Akten ausweisen (Urk. Nr. 1C). Seine historischen Arbeiten hat Pfaff in seiner kleinen Schrift über «Die Quellen der ältern württembergischen Geschichte etc.» (Stuttgart 1831) charakterisiert (S. 24). Der von Pfaff als sein Bruder bezeichnete Friedrich Rüttel, ebenfalls Hofregistrator, fällt nach Dienerbuch 38 erst in die Zeit vor 1651.

schrift Nr. 1 ½ des Staatsarchivs und in anderer Fassung auch in dem Aktenbündel, aus dem ich den obigen Erlaß entnommen habe[1]. Allein dieses Gutachten, das aus dem Jahr 1557 stammt, enthält so, wie wir es besitzen, noch keine Erneuerungsvorschläge. Es ist eine genealogische Arbeit über das Fürstenhaus, die die Belege zu einem Stammbaum in Form von Urkunden und Inschriften gibt.

Aus den verschiedenen Gestalten, die diese Rüttelsche Arbeit allmählich angenommen hat, und die uns, wie es scheint, erhalten sind, kann man erschließen, daß es weder im Jahr 1558 zu einer Renovation der alten Grabsteine in der Stiftskirche kam, noch 1566, als es von neuem vorgelegt wurde (Urk. Nr. 1 B). In dem Exemplar von 1566 wird geklagt, wie schlecht manche der Denksteine erhalten seien, darunter auch der Ulrichs des Vielgeliebten, der erst 1480 gestorben war.

Als die Sache endlich in Fluß kam, im Jahr 1574, war dem Herzog Christof sein Sohn Ludwig (1568—93) und dem älteren Andreas Rüttel sein gleichnamiger Sohn gefolgt. Ein (nicht erhaltener) Befehl des Herzogs vom 4. März 1574[2] gab den Anlaß zu einem neuen, erweiterten Gutachten, das den Titel einer «Probationsschrift» führt und den jungen Rüttel zum Verfasser hat. Hier begegnen wir den ersten praktischen Vorschlägen zu einer Wiederherstellung der teilweise mutwillig zerstörten, teilweise abgetretenen Steine. Die Vorschläge, obwohl nicht ausgeführt, bieten doch für die Geschichte der Denkmalpflege und der Denkmäler selbst ein hohes Interesse. Nicht nur verdanken wir den damaligen Intentionen des Herzogs eine genaue Aufnahme des vorhandenen Bestands an alten Grabsteinen, sondern es wird sich zeigen, daß auch der schließlich ausgeführte Plan einer neuen Denkmalreihe in Stein auf einzelne hier geäußerte Gedanken zurückgegriffen hat. Die Vorschläge selbst sind kurz folgende:

1. Entfernung des unbenützten Altars aus dem Chor.

2. Aufrichtung der noch unversehrten Bronzegrabmäler «daselbst herumb» an der Wand «ob dem gestüel», d. h. wohl

[1] Alles einzelne über diese Aktenstücke s. Urk. Nr. 1.
[2] Sattler, Herzöge V, 30, vgl. Urk. Nr. 1 (Schluß).

an der Ostwand des Chors, die bisher vom Altar verdeckt war, aber vom Gestühl frei ist. Die Grabsteine sollen leicht untermauert und oben mit einem ornamentalen Gesims eingefaßt werden.

3. Von den zerbrochenen Steinen sollen wenigstens die messinggegossenen Wappen abgelöst, nach dem Muster der gemalten Wappen auf den Totenschildern ergänzt, und dann offenbar irgendwie zusammengestellt werden; eine Messingtafel soll darüber befestigt werden mit den Jahreszahlen; die am wenigsten beschädigten alten Steine, die man umkehren könnte, sollen zur Fassung des Ganzen dienen.

Unmittelbare Folgen dieses Vorschlags sind nicht bekannt. Ungefähr ein Jahr darauf, am 7. März 1575, erstatten Rüttel und der Hofprediger Lucas Osiander[1] auf Grund eines Augenscheins einen neuen Bericht (Urk. Nr. 4). Dabei erfahren wir, daß von den Grabsteinen in ihrem damaligen Zustand Aufnahmen gemacht worden waren. Diese Aufnahmen sind erhalten und zwar in dem Cod. hist. fol. 130 der Landesbibliothek[2]. Freilich trägt dieser auf seinem Einband die Jahreszahl 1583. Allein damit ist ja über die Entstehungszeit der einzelnen Blätter, die er enthält, nicht entschieden. Die Anfertigung der letzteren hat einen Sinn offenbar nur im Jahr 1574, wo man ernstlich an eine Erneuerung der alten Steine dachte, nicht 1583, so man mitten drin war, sie durch neue Denkmäler zu ersetzen. Wenn Heideloff[3] annimmt, Herzog Ludwig habe, eben als er die neuen Statuen errichtete, die alten Steine nach dem Stand von 1574 (und nach dem damaligen Restaurationsplan!) zeichnen lassen, so erklärt sich diese unmögliche Annahme bloß daraus, daß Heideloff der Zahl 1583 auf dem Einband und auf dem jetzigen (eingeklebten) Titelblatt des Cod. 130 ein ganz falsches Gewicht beigelegt hat. — Max Bach (a. a. O.) hat offenbar richtig gesehen, daß die von Pfaff[4] erwähnten Steinerschen Visierungen unmöglich, wie Pfaff meint,

[1] Der einstige Lehrer und jetzige Vertrauensmann des jungen Herzogs.
[2] Eine Beschreibung desselben hat Max Bach Vjh. 1884, 164 gegeben.
[3] Die Kunst des Mittelalters in Schwaben. S. 24. Anm.
[4] a. a. O. S. 57; gemeint ist die Stelle im Text, nicht die Anmerkung.

für den unmittelbar daneben befindlichen Ulrich-Stein diente. Der einzige eigentliche «Eckhirsch», d. h. ein Doppeltier, dessen zwei rechtwinklig aufeinander stoßende Körper in einem Kopf zusammenlaufen, ist einfach an der Nordwestecke des Ulrich-monuments weggenommen. An der gegenüberliegenden Südostecke, die dem Beschauer allerdings nicht in die Augen fällt, ist statt eines Tiers ein glatt behauener Sockelstein angebracht. Für Schlörs summarische und wenig peinliche Art ist dieses ganze Verfahren, dessen die Akten keine Erwähnung tun, recht bezeichnend.

Der Beamte, durch dessen Hand die Skizze zuerst ging, bemerkt rechts unten: «Wouer die Wappen recht gestellt (darinn wir doch etwas zweifeln), hat sein Weg, wa nit, möge m. g. F. u. H. deshalb gnedigen bericht geben lassen.» Darauf antwortet der Herzog in einer schwer zu entziffernden Randbemerkung: «Deckh [1] soll auff diese seitten khomen, der lewe pfalz auff die ander seiten, die schrift wider wie do vor sich herumb gehen.»

Eine letzte flüchtige Skizze gibt dann die richtig gestellte Anordnung der Wappen.

Die Wahl des Haller Meisters für eine Arbeit in Tübingen läßt darauf schließen, daß der Herzog von Schlörs Stuttgarter Arbeiten für die Schloßkapelle sehr befriedigt war, und diesen Bildhauer, der bereits von auswärtigen Fürsten beschäftigt wurde, durch einen Auftrag wieder in sein Land zu ziehen suchte. Den Sabina-Grabstein erklärt Dretsch in einem Brief des Jahres 1573 für «sonderlich wohl gemacht» (Wi., S. 42), während Woller und Baumhauer nicht denselben Beifall fanden. — Auch später war es Schlör, der die umfangreichsten Arbeiten für das Herzogshaus auszuführen hatte und dabei auswärtigen Künstlern vorgezogen wurde.

[1] Das Tecksche Wappen.

IV.

DIE DENKMÄLER FÜR PRINZ EBERHARD UND FÜR HERZOGIN ANNA MARIA VON LEONHARD BAUMHAUER.

Das urkundliche Material besteht hier vor allem aus einer Reihe amtlicher Schreiben über die Anfertigung der beiden Grabmäler aus den Jahren 1568—73. Sie sind sämtlich von Wintterlin in seiner Festschrift (1877) veröffentlicht worden. Die Darstellung darf also hier sich darauf beschränken, den Verlauf der Arbeiten im Zusammenhang kurz darzustellen und, wo dies nötig ist, Wintterlin zu ergänzen.

Am 2. Mai 1568 war Herzog Christofs ältester Sohn, Prinz Eberhard gestorben. Der Vater gibt am 1. August d. J. seinem obersten Baumeister Dretsch nach dessen Vorschlägen den Auftrag, Grabstein und Epitaph für den Prinzen anfertigen zu lassen. Für den Grabstein sollte sein eigener, abgesehen vom Gesicht, für das Epitaph die Bronzetafel für Herzog Ulrich als Muster dienen. Mit dem «Fridle Büchsengießer», der die Platte zurichten, und «Epitaphium und Carmina etwas clainer Buchstabens und geschmeidiger darin schmeltzen soll», ist gemeint Friedrich Kessler, der wie sein gleichnamiger Sohn lange Jahre als Geschützgießer und wohl auch artilleristischer Sachverständiger dem Haus Württemberg gedient hat[1]. Der

[1] Die L. R. bezeugen z. B. seine oftmalige Verschickung auf den Hohentwiel in den Jahren 1585—95.

Entwurf zu dem Epitaph dürfte wohl kaum auf ihn zurückgehen. Es ist nämlich an den Denkmälern dieser Jahre außer den bei Wintterlin erwähnten Persönlichkeiten (Baumhauer, Schickhart, Kessler) noch ein zweiter Maler beteiligt, dessen Namen ich aus den L. R. geschöpft habe. «Jerg Galler Maler» hat die beiden Epitaphien für Herzog Christof und Prinz Eberhard gemalt und vergoldet[1]. Er war aber kein bloßer Dekorationsmaler; denn er machte im folgenden Jahr 1571/72 eine Visierung für den neuen Grabstein der Herzogin[2]. Es erscheint also immerhin naheliegend, daß er auch die Epitaphien entworfen hat[3]. Allerdings hat die Autorschaft dieser Werke nicht viel zu bedeuten. Wenigstens in das Lob, das Wintterlin (S. 21) dem Eberhard-Epitaph spendet («ein sehr tüchtiges Gußwerk, einfach aber mit Geschmack ornamentiert»), vermag ich nicht einstimmen. Ich finde besonders die innere Rahmung des unteren Teils mit ihrer äußerlichen Aneinanderfügung ganz verschiedener Zierleisten, ziemlich roh, die einzelnen Formen (stilisierte Blätter und Delphine, kein Rollwerk), weder in der Erfindung, noch in der Verwendung bemerkenswert, den Guß mittelmäßig. Wer die Erztafeln kennt, die gleichzeitig in Württemberg geschaffen wurden, dürfte mir beistimmen[4].

Der Grabstein für Prinz Eberhard wurde wieder einem Tübinger Meister übertragen, eben jenem Leonhard Baumhauer[5], den wir schon als Wollers Gehülfen und Sohn, d. h. wohl Stiefsohn, angetroffen haben. Dretsch schloß wegen seiner Jugend keinen Kontrakt mit ihm ab; daraus entstanden

---

[1] Honorar 50 Gulden; die von Ulm bezogene Farbe und sieben Bücher geschlagenes Gold kosteten 58 Gulden. (L. R. 1570/71, S. 347.)

[2] Honorar 3 Gulden 54 Kreuzer. (L. R. 1571/72, S. 346.)

[3] Wo die beiden Erztafeln für die als Kinder verstorbenen Prinzen Maximilian (gest. 1556) und Ulrich (gest. 1558) hingekommen sind, weiß ich nicht zu sagen. Noch Bunz (S. 106) scheint sie an der Nordwand des Chors gesehen zu haben. Man kann doch nicht annehmen, daß sie noch in der Wand stecken und übertüncht worden sind?

[4] Vgl. vor allem die 4 Erztafeln der Herren von Ow in der Kirche zu Bierlingen O./A. Horb. Eine derselben ist vor 1578 entstanden; eine andere, dem Ornament nach zu schließen, noch früher, wohl in den sechziger Jahren. Werke ähnlichen Charakters in der Uracher Amanduskirche (Chor) und in der Tübinger Stiftskirche Erztafel für die Jungfrau Katharina Schützin, gest. 1584. Südseite außen.

[5] Er selbst schreibt sich Bomhawer.

später unerquickliche Verhandlungen. — Das Eberhard-Denkmal war vom Bildhauer fertiggestellt im Dezember 1569. Am 30. Dezember wird es besichtigt und samt den tragenden Eckhirschen «gantz meisterlich, recht und wol gemacht» befunden (Wi., S. 27). Als Honorar bekam Baumhauer schließlich im ganzen 130 Gulden, d. h. ziemlich mehr als für die übrigen Tübinger Grabmäler bezahlt worden war (Wi., S. 32). Er hatte 170 gefordert und der Kommission erklärt, seine Fachgenossen würden auf Befragen die Arbeit sicher auf 200 Gulden anschlagen (Wi., S. 28). Die Begründung, das Werk sei in der Qualität dem Wollerschen weit überlegen (Wi., S. 32 oben) und insbesondere die «Panierbildung», also die ornamentalen Füllungen, seien viel besser als bei allen früheren Grabsteinen, scheint in Stuttgart einen gewissen Eindruck gemacht zu haben. In Wirklichkeit waren wohl auch die Preise für Bildhauerarbeit in diesen Jahren überhaupt in die Höhe gegangen, wie z. B. Schlörs und Mairs spätere Honorierung zeigt. Bedenkt man die Preise, die der württembergische Hof in jener Zeit für Werke der Kleinkunst ausgab, besonders wenn sie von Augsburg oder sonst von auswärts kamen[1], so erscheinen auch 200 Gulden für ein derartiges Monument keine übertriebene Forderung. In dem Widerstand der Beamten gegen Baumhauers Forderungen spiegelt sich doch eine gewisse Geringschätzung der (einheimischen) Steinplastik. Man muß zugeben, daß sie einem Mann wie Baumhauer gegenüber nicht ganz unberechtigt war.

Die wechselvolle Geschichte des Ersatzdenkmals für Herzogin Anna Maria ist von Wintterlin an der Hand der Akten ausführlich dargestellt worden (S. 33 ff.). Es genügt, wenn auf einige Punkte noch besonders hingewiesen wird:

Herzogin Anna Maria war mit dem Denkmal, das Jacob Woller anfangs der 60er Jahre für sie verfertigt hatte, vor allem deshalb nicht zufrieden, weil der Figur die langen Klagbänder fehlten, die «die fürstinin unnd andre geborne weibs-

[1] Die L. E. bieten dafür reiches Material.

mit denen des Cod. 130[1] identisch sein können. Denn dort handelt es sich ja um Figuren, im Cod. 130 aber um Wappensteine. Allein Pfaffs Darstellung wirft (wie die Sattlers, dem er folgt) die Pläne von 1574 und 1575 durcheinander. Das Gutachten von 1575, das er zitiert, hat die Skizzen des Cod. 130 nicht veranlaßt, es setzt ihr Vorhandensein vielmehr schon voraus. Ihr Entstehungsjahr und ihr Urheber läßt sich, wie ich glaube, urkundlich nachweisen.

Hans Steiner, der seit 1572 für den Hof arbeitete, und von 1576 bis zu seinem Tod 1610 besoldeter Hofmaler war, hat 1576 eine eigenhändige Rechnung (Urk. Nr. 19) eingereicht, die sich, nur in andere Schriftstücke eingeordnet, im selben Aktenbündel befindet, wie die bisher besprochenen Gutachten. Aus ihr geht hervor, daß er am 10. August 1574 durch Rüttel den herzoglichen Befehl erhielt, zu den fürstlichen Monumenta eine Visierung mit 16 «amatta» farbig herzustellen, zusammen mit «4 großen Bildern». Die amatta sind sicher die in den L. R. und sonst oft vorkommenden «Anaten» (Agnaten), und zwar sind hier im Gegensatz zu den Figurensteinen die wappengeschmückten Denksteine der fürstlichen Vorfahren gemeint. Nun enthält der Cod. 130, abgesehen von den zwei Denkmälern Ulrichs des Stifters und Elisabeths von Brandenburg, 19 Wappensteine. 16 davon sind in doppelter Fassung gegeben, restauriert und im augenblicklichen Zustand. Zwei dagegen mußte der Künstler ganz neu entwerfen, weil keine alten Vorlagen vorhanden waren. Nimmt man nun an, daß er diese, zusammen mit den beiden ebengenannten Denkmälern, als «4 große Bilder» bezeichnet (und höher berechnet) hat, so stimmt die Rechnung genau mit dem Cod. 130 überein. Nur der auf S. 19 im alten Zustand gegebene Wappenstein des Grafen Eberhard von Werdenberg (gest. 1333), der nicht zur Erneuerung bestimmt war, wäre außer Betracht gelassen[2].

Pfaffs Anmerkung (a. a. O.) wäre also richtig, wenn sie sagen würde, daß die Zeichnungen des Cod. 130 von Steiners

[1] Pfaff schreibt irrtümlich 136.

[2] Doch ist natürlich auch nicht ausgeschlossen daß die Sammlung nachträglich Zuwachs oder Verlust erlitt.

Hand stammen. Nur sind sie nicht, wie er meinte, in Ausführung des von ihm zitierten fürstlichen Befehls geschaffen worden, sondern sie haben als Erläuterung das Gutachten Andreas Rüttels jun., die sogen. «Probationsschrift» vom Jahr 1574 begleitet. Daher die Einträge der fürstlichen Namen von Rüttels Hand! — Die Zeichnungen waren dann längere Zeit im «Studierstüblein» des Herzogs aufbewahrt (Randbemerkung Rüttels in Urk. Nr. 19). Möglich, daß sie 1583 zurückkamen, und damals, da die geplante Renovation endgültig begraben war, in den Besitz des Archivars übergingen, dessen Interesse und Eifer die eigentlich treibende Kraft im ersten Stadium der Verhandlungen war. Es liegt nahe, daß er sich von dem Tübinger Maler Züberlin die beiden Blätter hat machen lassen, die jetzt vorne in den Band eingeklebt als Titelbild und als symbolische Bezeichnung des Inhalts dienen[1].

In Wahrheit bezeichnen also diese farbigen Skizzen eine kurze, rasch vorübergegangene Episode fürstlicher Denkmalspflege. Herzog Ludwigs Sinn ging nicht aufs Konservieren und Ergänzen, sondern auf eine neue, künstlerische, das hieß aber für ihn möglichst prächtige, Verherrlichung seiner Ahnen. Es macht ganz den Eindruck, als habe er mündlich sich in diesem Sinn geäußert und als sei das neue Rüttel-Ostandersche Gutachten vom März 1575, das nun die Pläne des Vorjahrs plötzlich verwirft, in diesem Sinn abgefaßt worden, weil man über die Wünsche des Herzogs unterrichtet war.

Die beiden Ratgeber gehen gerne auf die fürstlichen Intentionen ein, wenn man auch dem Hofprediger anmerkt, daß er in möglichst diplomatischer Weise für eine nicht allzu kostspielige Lösung wirken möchte.

Das Gutachten (Urk. Nr. 4) stellt fest, die Ergänzung der alten Steine wäre vergeblicher Kostenaufwand: sie würden

[1] Beide, nicht bloß das zweite, wie Bach anzunehmen scheint, sind mit J. Z. gezeichnet. — Sicher ist es übrigens nicht, daß der Name Andreas Rüttel vorn in dem Band den Eigentümer bezeichnet. Es kann ebensogut der Verfasser des Gutachtens gemeint sein, dessen Beilage die Skizzen bildeten.

nach wenigen Jahren wieder im selben Zustand sein wie jetzt. Auch bestehe ein sachliches Bedürfnis nur für Denkmäler derjenigen Glieder des Fürstenhauses, die nachweislich in der Stiftskirche begraben seien. Für diese werden nun nicht Steindenkmäler empfohlen — sie erfordern lange Zeit, sind zu teuer und mutwilliger Zerstörung ausgesetzt. Messingguß erscheint zu kostspielig und würde außerdem noch eine Bemalung erfordern. Man soll vielmehr «Eysin Thafeln in form der Eyssin Oefen», doch «besser erhebt», also in höherem Relief, gießen und sie mit Oelfarben illuminieren, oder, was billiger wäre, mit einer Oelsteinfarbe anstreichen. Für die Figuren könnte in Schöntal «formularia von vario habitu militari antiquissimo» gefunden werden [1]. Für vielfarbige Bemalung gibt es «glaubwürdige Picturae»; als Muster für einfarbige (mit Oelsteinfarbe) wird eine leider heute nicht mehr vorhandene Passionsdarstellung in der Schloßkapelle angeführt [2]. Außerdem seien auch in der Stiftskirche selber bemalte eiserne Monumente zu sehen, bei denen der Guß gut ausgefallen sei.

An Freifiguren, wie in Schöntal, hat man aber offenbar nicht gedacht, denn es wird gleich darauf gesagt, die «Tafeln» müßten 12 Schuh lang und 6 breit sein (3,432 : 1,716 m; auf Grund dieser Maße möge von den Formschneidern und Gießern ein Kostenvoranschlag eingefordert, und dann zur Probe zunächst ein Monument angefertigt werden. Es empfehle sich, dazu

---

[1] Von den heute in Schöntal vorhandenen Werken kommt an Erzstatuen nur eine in Betracht: die Freifigur des Conrad von Weinsberg, gest. 1446 (Abb. Ergänzungsatlas zum Inv. d. Jagstkreises). Dehio setzt die Statue und ihr Gegenstück, die Gemahlin des Ritters, wohl etwas spät, in die Zeit von 1510—20. Außerdem die 17 Grabsteine der Herren von Berlichingen, im Kreuzgang, die vom 14. bis zum 16. Jahrhundert reichen. Damals war ihre Zahl noch größer. Vgl. Bschr. O./A. Künzelsau. S. 786.

[2] Es war dies ein eben erst fertig gewordenes Werk des «Gipsers» Konrad Wagner, offenbar ein Stuckrelief, für das 1574/75 die Summe von 75 Gulden bezahlt wurde (L. R. 1574/75, S. 353). Den Namen dieses Stukkateurs habe ich in L. R. 78—81 (Rubrik Besoldungen gemeiner und allerlei Diener) gefunden. Ich halte es für sehr wahrscheinlich, daß Konrad Wagner zu identifizieren ist mit dem Meister Conrad von Tübingen, der 1551 und 1552 mit seinen Gesellen als Stukkateur auf dem Heidelberger Schloß tätig war. Vgl. Rott, Ott Heinrich und die Kunst, in den «Mitteilungen zur Geschichte des Heidelberger Schlosses», Bd. V (1905), S. 75, 102, 217 f.

den 1519 verstorbenen Grafen Heinrich[1] zu wählen. Denn, wie schon in früheren Eingaben betont war, besaß dieser in der Stiftskirche begrabene Vater Herzog Ulrichs einen Grabstein ohne Inschrift und Wappen. Das erklärt sich wohl daraus, daß im Frühjahr 1519, als er starb, Ulrich im Kampf mit dem Schwäbischen Bund sein Land verlassen mußte. Der damals offenbar in aller Stille Begrabene, von dem nur ein Totenschild Kunde gab, verdiente zuerst ein Denkmal.

Dieser letzte Vorschlag, die Ausführung eines Denkmals in Eisenguß als Probestück für eine ganze Ahnenreihe, wurde zur Ausführung bestimmt.

Der bedeutendste Künstler in des Herzogs Sold, der Baumeister Dretsch, war an dem Plan, den der Archivar und der Hofprediger vertreten, so gut wie unbeteiligt. Das Gutachten hat ihm vorgelegen, ehe es an den Herzog ging und er hat in einem Schreiben vom 7. März 1575 (Urk. Nr. 5) ihm ausdrücklich zugestimmt. Man glaubt dem Wortlaut des Schreibens anzumerken, daß der energische und lebhafte Mann alt und müde geworden ist: es war sein letztes Amtsjahr[2]. Mit dem einzigen Vorschlag, den er in der Angelegenheit noch machte (Urk. Nr. 6), drang er nicht durch: er hatte, offenbar mündlich,

[1] Graf Heinrich, Ulrichs des Vielgeliebten jüngerer Sohn, Herzog Ulrichs Vater, geb. 1448, verbrachte den letzten Teil seines unsteten und unglücklichen Lebens, die Jahre 1490—1519, als Gefangener auf Hohenurach. Seine Schicksale bei Heyd, Herzog Ulrich I., 74—85. Stälin, W. G. III, 557ff. 600f. — Bei Heyd, S. 84, ist zu lesen: «Ein glatter Stein deckte dort (in der Stuttgarter Stiftskirche) sein Grab, bis er von dem Sohn Herzog Ulrich in die Gruft zu Tübingen beigesetzt wurde». Von dieser Ueberführung hat jedenfalls Rüttel nichts gewußt, was bei diesem besten damaligen Kenner der Geschichte des Herzogshauses auffallen müßte. Wahrscheinlich ist sie nicht. Denn bei den Arbeiten der Jahre 1554—56 ist nie von ihr die Rede. An einer anderen Stelle (Studien der württembergischen Geistlichkeit IV, S. 181) hat Heyd mit Berufung auf Wohllebers Chronik die Angabe, es sei dem in der Stuttgarter Stiftskirche Begrabenen später in der Leonhardskirche ein Stein mit einfacher Inschrift gesetzt worden. Auch davon kann ich bei anderen Zeugen, vor allem in Schmids Inschriftensammlung (Cod. hist. Oct. 18 der Landesbibliothek) keine Belege finden.

[2] Seit Georgii 1576 scheint er sich von den Geschäften zurückgezogen zu haben. Unter den Besoldungen in L. R. erscheint sein Name zuletzt 1575/76 (S. 272), im folgenden Jahr fehlt er. 1577/78 (S. 273) erhält die Witwe einen Jahresgehalt ihres Mannes durch herzogliches Dekret.

personen pflegen zutragen». Außerdem scheinen die Wappen nicht befriedigt zu haben, auf deren genaue Ausführung von den Fürstlichkeiten immer großer Wert gelegt worden ist. Es ist nun interessant, daß Baumhauer, der (Wi., S. 33) sich erbietet, die Wappen nachzuliefern und auf den fertigen Stein «aufzuleimen», für jedes Wappen 13 Gulden, für die gesamte Ausbesserung der Figur aber, die Anfügung der Klagzipfel und die Anbringung von Falten nur 8 Gulden verlangt. Ganz analog spricht Dretsch (Wi., S. 42) davon, daß für «mansbilder jn ain gantzen kiris» ein viel höheres Honorar als für Frauenbilder angemessen ist, weil die Rüstung viel mehr Arbeit macht. Man sieht: was geschätzt und bezahlt wird, ist nicht die Qualität des Entwurfs oder gar des Künstlers, sondern die Mühe der handwerklichen Arbeit. Getadelt wird bei dem alten Denkmal und später bei Baumhauers neu gefertigtem die unexakte Arbeit, die Unähnlichkeit der Gesichtszüge (Wi., S. 42), einmal auch ein Verstoß gegen die richtigen Proportionen und die Unscheinbarkeit der ganzen Figur (Wi., S. 47). — Die Wappen sind es schließlich auch gewesen, wegen deren sich die Vollendung des Denkmals [1], das im Januar 1572 beinahe fertig ist (Wi., S. 37), noch über ein Jahr hinauszieht.

Baumhauer gerät in dieser Zeit — eine Teurung half noch dazu, ihm den Verdienst zu schmälern — in große Not. Seine Bitte um ein Wartgeld aus der Kasse des Herzogs (Wi., S. 38 f.) wird abgeschlagen. Es tritt dabei eine bemerkenswerte Unterscheidung zu Tage, die am Hof zwischen Malern und Bildhauern gemacht wird. Einen Hofmaler gab es längst, er bezieht an Gehalt so viel, wie die berühmten herzoglichen Baumeister (Dretsch, Beer, Schickhart), und erhält jeden Monat für seine Gesellen eine ziemliche Summe aus der Landschreiberei bezahlt: auch ein auswärtiger Maler, wie Hans Schickhart in Tübingen, bezieht jahrelang ein Wartegeld von 20 Gulden [2].

[1] Man hatte sich kluger Weise nicht auf «Ausbesserung» des alten Steins eingelassen, sondern einen neuen bestellt. Wi., S. 42.

[2] Quelle aller dieser Angaben: die L. R. an verschiedenen Orten. Gegen Ende des Jahrhunderts macht übrigens ein (auswärtiger) Bildschnitzer eine Ausnahme von der Regel. Es ist Simon Doctor, auf den ich an anderem Ort zurückzukommen gedenke.

Dem Bildhauer aber wird geantwortet: «U. g. F. u. H. bedarff dergleichen arbeiten nit souil, das er ain sonndere Persohnn bestendiglichen daruff besolden sollt» (Wi., S. 39). Gewiß wird der Maler auch deshalb mehr beschäftigt, weil er zu einer Menge von alltäglichen Arbeiten verwendet wird, die heute dem Anstreicher zukommen. Aber ähnliches gilt auch vom Bildhauer. Und andererseits ist es dann doch wieder der Maler, der auch für Bildhauerarbeiten die Entwürfe macht [1], und dessen Bilder verhältnismäßig höher bezahlt werden als die selbständige Arbeit des Steinmetzen. Auch bei Schlör, bei Roment, bei Georg Müller, bei Konrad Joss und anderen, die wir in späterer Zeit mit plastischen Arbeiten am Hof beschäftigt sehen, ist es nicht anders: der Bildhauer gilt mehr denn der Maler noch als bloßer Handwerker, mag er auch noch so sehr den Wert seiner Kunst hervorheben, wie das Baumhauer und Mair (s. u.) mit großer Konsequenz getan haben. Bedarf doch auch im Tübinger Chor das Werk der Plastik noch immer der Bemalung, um etwas vorzustellen [2].

Baumhauer selbst ist, das darf man feststellen, trotzdem die Herren von der Rentkammer in Stuttgart nicht gut auf ihn zu sprechen waren, doch durchaus gerecht behandelt worden. Rüttel, der künstlerische Sachverständige, erkennt seine Bereitwilligkeit an, die Mängel, auf die man ihn hingewiesen, zu bessern (Wi., S. 47) und nimmt ihn auch sonst in Schutz. Dretsch hat ihn 1575 noch einmal für einen großen Auftrag in Vorschlag gebracht. Auch die Rentkammer hat seinen Zeitkostenzettel nicht, wie Winterlin anzunehmen scheint (S. 39), als einen schlechten Scherz angesehen. Es wurden vielmehr «dem Bildhawer von Tüwingen, für das er alhie etlich tag gewartet», 4 Gulden ausbezahlt [3].

Dennoch war der Grabstein für Anna Maria das letzte größere Werk, das er für den Herzog ausführen durfte. Die geringe Qualität dieser Arbeit und sein persönliches Verhalten hatten ihm, wie es scheint, die Gunst des Herzoghauses verscherzt.

[1] So Jerg Galler und später Hans Steiner (s. u.).

[2] Gerade darin trat jetzt ein Wandel ein: Eva Christina (gest. 1575) ist noch reich und sorgfältig bemalt, Schlörs Stuttgarter Ahnenreihe und Jelins Werke nicht mehr.

[3] L. R. 1573/74, S. 345.

für die Ausführung des Denkmals in Holz Leonhard Baumhauer empfohlen, ein letzter Beweis seines Wohlwollens für den hart mit der Not ringenden Tübinger Meister [1]. Ob Rüttel, der mit Baumhauer gut bekannt war, diesen Vorschlag unterstützte, wissen wir nicht.

Im April 1575 liegen verschiedene Visierungen vor — sie sind nicht erhalten —, deren «letzte» zur Ausführung bestimmt wird (Urk. Nr. 6). Zunächst soll aber bei «dem» Formschneider nach den Kosten des Gusses für dieses Modell gefragt werden.

Nun tritt wieder eine Stockung von einem Jahr ein, deren Gründe uns nicht mehr durchsichtig sind. Ueber alles, was dann von Mai 1576 bis Dezember 1577 geschah, sind wir gut unterrichtet: Rüttel, der die Verhandlungen meist zu führen hatte, und an dem Werk wohl auch persönlichen Anteil nahm, hat als Archivar nicht nur die Briefe in dieser Sache aufbewahrt, sondern sie auch durch Notizen ergänzt, die auf einer Reihe loser Zettel und Umschläge zwischen den Akten verstreut liegen.

Als der Plan von Osiander und Rüttel zum Beschluß erhoben wurde, handelte es sich zunächst um die Frage, welchem Bildhauer die Herstellung des Gußmodells zu übertragen sei. Baumhauer wollte man nicht, jedenfalls, weil seine letzte Arbeit, das Denkmal für Herzogin Anna Maria, zu mancherlei Tadel Anlaß gegeben hatte. Jelin war dem Hof noch nicht bekannt. An Schlör hat man sich wohl gewendet; wenigstens glaube ich eine Notiz der L. R. hierher ziehen zu dürfen, nach der er im Rechnungsjahr 1576/77 einmal von Hall nach Stuttgart zitiert wurde [2]. Aber sei es, daß er überhaupt ablehnte, in Holz zu arbeiten — man kennt keine Holzplastik von ihm —, sei es, daß er damals schon an den 4 Figuren beschäftigt war, die die Tore «am Rennplatz im Tiergartenn» schmücken sollten [3] und diese Arbeit erst beendigen

---

[1] Vgl. Wintterlins Abhandlung (in der «Festschrift zur vierten Säkularfeier der Universität» 1877) S. 34, 38 und besonders S. 49 den Brief an Rüttel.

[2] L. R. 76—77, S. 360: «Dem Bildhauer von Hall alheer und wider anheimsch l. Z. — — — 4 Gulden».

[3] L. R. 77/78, S. 356.

mußte, es kam zu keinem Auftrag an ihn. Da wendet sich der Herzog mündlich an einen seiner Räte um Nachforschung nach einem auswärtigen Meister. Dieser Rat war der Jurist Dr. Georg Gadner, der seine zeichnerische Begabung auch zu künstlerischen Versuchen, neben seinen wissenschaftlichen Leistungen, nutzbar machte[1]. Für unser Denkmal hat er einen Entwurf geliefert und auf einen Bildhauer aufmerksam gemacht. Freilich wird es sich bei ersterem wohl mehr um eine Andeutung als um eine im einzelnen ausgearbeitete Vorlage für den Bildhauer gehandelt haben. Denn allerdings wird die Visierung, die dem ausführenden Künstler vorgelegt werden sollte, ausdrücklich als sein Werk bezeichnet. Andererseits ist aber auch bezeugt, daß er kurz vorher, ohne Vorwissen des Herzogs, den Hofmaler Steiner mit der Anfertigung einer «kleinen Visierung» zu dem Denkmal beauftragt hatte. (Urk. Nr. 12, Bescheid, verglichen mit Urk. Nr. 7.) Auf alle Fälle ist festzuhalten, daß durch diese Visierungen, wie sich beim Sabina-Denkmal verfolgen läßt, der Bildhauer sich keineswegs im einzelnen gebunden erachtete.

Was die weitere Tätigkeit Gadners betrifft, so nahm er zunächst an einer programmatischen Vorbesprechung teil, die am 12. Juni 1576 in Stuttgart gehalten wurde (Urk. Nr. 7). Zu ihr waren außer den Räten Osiander, Gadner, Rüttel, Balthasar Moser, einige Beamte des Eisenbergwerks in Heidenheim berufen worden, vor allem Michael Thauer, der (nach L. R. 63–64, S. 427) «Faktor der Ysinschmidtin» und auch nach andern Stellen zweifellos kein Künstler, sondern Verwalter jener Anstalt war; ferner ein in Heidenheim angestellter Formschneider und ein Gießer; von den beiden letzteren ist weder ihr Name, noch ihre tatsächliche Teilnahme bezeugt.

[1] Dr. jur. Georg Gadner, aus Landshut, stand fünfzig Jahre lang (1555—1605) als Rat und Oberrat im Dienst der württembergischen Herzoge. Seine Hauptverdienste liegen auf dem Gebiet des Bergbaus und der Landesvermessung; vgl. Württ. Jahrbücher 1893, 40. Ueber seine Teilnahme an der Ausschmückung des großen Saals im Lusthaus vgl. Ohnesorge, Wendel Dietterlein (1893), S. 15 ff. Die Tübinger Matrikel (ed. Hermelink Bd. I, S. 322) hat folgenden Vermerk:

1545. Georgius Gadtner ex Landshuta Bavariae studens Ingolstadtensis. 2. September.

Nach dieser Beratung, deren Ergebnis war, daß das Monument in 5 Stücken gegossen werden solle, hat Dr. Gadner die Nachfrage aufgenommen nach einem Künstler, der sowohl in Holz als auch in Stein arbeiten könne, offenbar weil man sich noch nicht binden wollte. Am 26. Juli berichtet er dem Herzog, er habe sich in Augsburg nach dem Ruf des Steinmetzen und Bildhauers Paullus Mair[1] erkundigt und diesen nach Stuttgart bestellt, wo er nächster Tage ankommen werde. Gleichzeitig legt er ein Schreiben des Fuggerischen Rentmeisters Michael Geitzkofler[2] vor, das den Meister empfiehlt, der «füer andre alhie berhüembt» sei, freilich nicht ohne voranzuschicken, daß Augsburg im Augenblick keinen «trefflichen Bildhauer» besitze.

Am Sonntag, 29. Juli 1576, kam Paul Mair in der Tat in Stuttgart an. Das Ergebnis seines sechstägigen Aufenthalts liegt in seinem eigenhändigen Gutachten und Kostenüberschlag bei den Akten (Urk. Nr. 13). Darnach fordert er für die Herstellung des Holzmodells, und zwar «besser als die Visierung» 130 Gulden, und meint, das Denkmal müßte 11 : 5,4 Schuh messen (= 3,14 : 1,54 m).

Beim Gießen ist er unbedingt für Messingguß: es sieht vornehmer aus und das Monument wird leichter (etwa 4 $^1/_2$ Ztr.). Eisen dagegen kommt beim Gießen nicht scharf heraus, läßt

---

[1] So schreibt Mair sich selbst.

[2] Michael Geitzkofler hatte als oberster Finanzbeamter des größten deutschen Kunstmäcens der Zeit, des Hans Fugger, fortwährend mit Künstlern zu tun. Sein Urteil fällt unter allen Umständen ins Gewicht. Gadners Beziehungen zu Hans Fugger und damit wohl auch zu Geitzkofler gehen mindestens bis 1573 zurück. (Vgl. Lill. Hans Fugger und die Kunst (1908). S. 158). Andererseits erscheint Geitzkofler, der offenbar privatim vielfach Bestellungen auf ausländische Waren vermittelte in den württembergischen L. R. sicher bis 1598/99.

Ueber Geitzkoflers Familie und ihre Beziehungen zu Kunst und Kunstgewerbe hat neuerdings Sitte (Studien zur deutschen Kunstgeschichte. Heft 101. Straßburg 1908) eine Reihe von Regesten aus Ludwigsburger Archivalien veröffentlicht. Auf Michael haben sie wenig Bezug; Mair wird nicht erwähnt. Ich hebe folgende Angaben heraus:

1. Nach S. 5 f. errichten die Gebrüder Geitzkofler im Jahr 1576 ihren Eltern in der Pfarrkirche zu Sterzing ein Epitaph, das aber beim Guß teilweise mißrät, und in Augsburg ausgebessert werden muß.

2. Nach S. 37 lebt der «alte Herr Michael Geitzkofler» wohl noch 1604.

sich nicht schneiden, auch nicht hohl herstellen, so daß das Denkmal auf 10 Ztr. käme[1].

Dieser Ueberschlag ging am 4. August mit einem Gutachten der Räte von Zülnhardt, Moser und Rüttel an den Herzog ab. Sie erkennen an, daß Messingguß am schönsten wäre. Bei den hohen Kosten (400 Gulden für jedes Denkmal) ist es aber zu empfehlen, daß zunächst, ehe man zwei[2] Probemonumente bestellt, bei Ulmer, Nürnberger und Nördlinger Bildhauern nochmals Erkundigungen nach dem billigsten Verfahren eingezogen werden. Uebrigens könnte die genannte Summe sich noch verringern, da der (neben Dretsch) beigezogene Büchsengießer Friedrich (Keßler) sich getrauen würde, den Guß im Stuttgarter Zeughaus vorzunehmen.

Der Herzog wendet sich daraufhin nochmals an Osiander, dessen Antwort vom 7. August auch erhalten ist (Urk. Nr. 16). Ohne sachlich Neues vorzubringen, bleibt der Hofprediger bei seiner Empfehlung eines Eisengusses. Der Herzog in seinem Bescheid vom 9. August stimmt ihm bei, befiehlt jedoch, dem Vorschlag der Räte folgend, daß über die Frage, ob ein Eisenguß in Teilstücken möglich ist, ein technisches Gutachten aus Nürnberg, Ulm oder Nördlingen einzuholen sei; bis dieses einkomme, könnte der Bildhauer mit den Holzmodellen fertig sein. Dem Paul Mair soll der Auftrag erteilt werden, die Denkmäler für Ulrich den Vielgeliebten und Graf Heinrich von Mömpelgard in je fünf Stücken zu «schneiden oder hawen» (Urk. Nr. 16, Bescheid).

Es scheint jedoch, daß die Uebermittlung des Auftrags nicht oder jedenfalls nicht in bestimmter und endgültiger Form geschah. Denn vom September 1576 an bittet Mair in einer Reihe von beweglichen Briefen an Rüttel (Urk. Nr. 17 f., 21 ff.)

[1] Das Gewicht spielt eine Rolle vor allem wegen des Transports.

[2] Außer Graf Heinrich wird hier noch sein Vater, Ulrich der Vielgeliebte genannt, dessen Denkmal ganz zerstört war. Auch Mairs schließliches Auftrag lautet auf zwei Denkmäler. Er selbst war es, der am 17. März 1577 in einem Brief an Rüttel (Urk. Nr. 24) äußerte, man sollte es zunächst mit einem Probestück versuchen. Da er nun nach Ablieferung dieses rüden gleich abgelohnt wurde, so ist das zweite Holzmodell sicher nicht ausgeführt worden.

um genauere Weisungen: er empfängt aber zunächst bloß mündliche und offenbar ungenügende Auskunft. Mair, der ja auch von Augsburg aus nicht gerade glänzend empfohlen war, hat bei seiner Anwesenheit in Stuttgart bei den Beamten eine etwas kühle Aufnahme gefunden[1]. In seiner Angst, der halb zugesagte Auftrag möchte ihm wieder entgehen und offenbar nicht darüber unterrichtet, welch bestimmter Befehl vom Herzog schon vorlag[2], schreibt er Brief um Brief, und wendet sich schließlich in einer besonderen Eingabe an den Herzog selbst. Das geschah am 1. März 1577, und erst im Lauf dieses Monats erhielt er die endgültige Zusage, daß er das Heinrich-Epitaph in Holz ausführen dürfe (Urk. Nr. 24). Ende April — die Stuttgarter Behörden überstürzen sich nicht — sendet Rüttel die endgültige Visierung samt einem Brief nach Augsburg. Ueberbringer ist der Goldschmied Hans Raiser[3], der offenbar mit einer Art künstlerischer Oberaufsicht über die Arbeit betraut worden war. Noch im April hatte, wie Rüttels Notizen (Urk. Nr. 26, 27) zeigen, der ungeduldig gewordene Herzog zweimal auf Erledigung der Sache gedrungen.

Wer das eigentliche Hindernis bildete, ist ungewiß. Rüttel wohl nicht. Aber vielleicht der Entschluß des Fürsten beim Eisenguß zu verharren, der im November 1576 gefaßt zu sein scheint (Urk. Nr. 20). Da Mair für den Fall eines Eisengusses die Herstellung des Monuments in einzelnen Stücken für ausgeschlossen erklärt hatte, so sandte man Balthasar Moser nach

---

[1] Wie sehr Mair dem Wohlwollen der Räte mißtraute, erhellt besonders aus Rüttels Bericht vom 5. Dezember 1577. Urk. Nr. 32.

[2] Der Bescheid vom 9. August. Urk. Nr. 16, Bescheid. Freilich hat dieser die Kammerräte nicht abgehalten mit einem Ulmer Meister zu unterhandeln.

[3] Hans Raiser von Augsburg hat seit 1562 über 31 Jahre lang den württembergischen Hof regelmäßig mehrmals im Jahr besucht und eine unabsehbare Reihe von Werken der Kleinkunst, vor allem silberne vergoldete Becher, (die etwa die Stelle der heutigen Orden einnehmen.) hier abgesetzt. Die L. R. bieten von seiner und seiner Konkurrenten Tätigkeit ein interessantes Bild: nicht nur ist die Höhe der umgesetzten Beträge im Vergleich zu allen andern Ausgaben für Kunst geradezu erstaunlich, sondern es zeigt sich auch, daß bis gegen das Ende des Jahrhunderts Augsburg die fast ausschließliche Bezugsquelle für Werke der Goldschmiedekunst (nicht für Medaillen) gewesen ist, bis dann langsam Stuttgarter wie Altermann, und Frankentaler Juweliere wie Gottfried Cohorst neben den Augsburgern Boden gewinnen.

Ulm, nicht um noch eine Meinung darüber zu hören, sondern um einen andern Formschneider zu gewinnen und mit dessen Angebot auf Mair einen Druck auszuüben. Die Summe, die der Ulmer Meister nannte, erschien aber den Räten so hoch, daß die ganze Angelegenheit zunächst wieder liegen blieb (Urk. Nr. 20, Schluß): man hoffte vielleicht, der Herzog werde auf den kostspieligen Plan, dessen Gelingen unsicher war, nicht mehr zurückkommen und die Sache so in aller Stille einschlafen.

Bei Gelegenheit der Sendung Mosers nach Ulm hören wir, daß inzwischen auch ein K a r t o n für das Werk hergestellt worden war. Der Urheber ist wieder der Hofmaler Steiner, wie der dritte Posten seiner am 23. Oktober 1576 präsentierten Rechnung zeigt. Seine «Prinzipal-Visierung» hat genau die von Rüttel genannten Maße: 10 : 6 Schuh (= 2,86 : 1,72 m [1]. Trotzdem wurde an dem Plan noch geändert: Steiner hatte nachher nochmals eine Visierung in kleinem Format zu zeichnen, die, wenn ich den schwierigen Text richtig deute, der Bekrönung, die vorher Rollwerkformen aufwies, etwa die Gestalt gab, die die Ausführung heute zeigt (vierter Posten der Rechnung: Urk. Nr. 19).

Geschnitzt wurde das Modell in der Zeit von Mai bis November 1577 (Urk. Nr. 28). Nach allerlei Verhandlungen wegen des Transports (Urk. Nr. 28 ff.), bei denen Kaiser die Hauptrolle spielt, wird die «geschnittene Form», etwa 4½ Ztr. schwer, von Mair selbst nach Stuttgart begleitet. Am 4. Dezember traf er ein, am 12. richtet Meister Balthasar Kretzmaier das Modell im Gemach des Herzogs auf; am 13. wird ein Gießer aus Heidenheim bestellt; aber schon am 14. — es ist als wollte man Mair loshaben — ergeht der Befehl mit dem Augsburger abzurechnen; am 15. — dem Sonntag — verhandeln der Obervogt von Stuttgart und Rüttel mit ihm, und am 16. wird die Landschreiberei angewiesen, die verabredete Summe — man einigte sich auf 194 Gulden 15 Kreuzer — auszuzahlen, was am 17. geschah [2].

[1] Vgl. Urk. Nr. 19 mit Nr. 20. Mair hatte 11 : 5,4 Schuh vorgeschlagen (Urk. Nr. 13).

[2] Vgl. Urk. Nr. 33 mit L. R. 77/78, S. 345 (Urk. III). Die Differenz mit dem ursprünglich verlangten Preis von 130 Gulden erklärt sich wohl

Am selben Tag erschien der Gießer Gilg Hesser aus Königsbronn. Ob er noch mit Mair verhandelte, wissen wir nicht. Wahrscheinlich ist es nicht. Unsere Akten gehen hier zu Ende. Wir hören noch, daß der Gießer sich beschwert, ein Teil des Körpers sei für den Guß zu tief geschnitten, daß Rüttel befürchtet, die bereits getroffenen Anstalten zum Abformen des Bildwerks möchten vergeblich sein; wir hören, daß der Büchsengießer Kessler die Visierung im Zeughaus aufbewahrt — weiteres nachzutragen hat der Registrator offenbar keine Zeit mehr gefunden.

Aber es ist nicht allzuschwer, die Lücke auszufüllen. Die Beamten, die den Herzog berieten, hatten, wie an Mair selbst, so auch an dem ganzen Plan einer gegossenen Epitaphienreihe keine Freude mehr. Ob Rüttel und Osiander, die Verfasser des Gutachtens vom 7. März 1575, umgestimmt oder überstimmt oder gar nicht mehr gefragt wurden, ist unbekannt: es ändert nichts an der Tatsache, daß der Herzog kurz nach Mairs zweitem Stuttgarter Aufenthalt (Dezember 1577) anderen Sinnes wurde. Die von Mair gewünschte persönliche Begegnung mit ihm (Urk. Nr. 32) hatte nicht stattgefunden, technische Bedenken waren nicht zu leugnen: so fiel es dem Beamten offenbar leicht, den Augsburger endgültig abzuschieben, und die Ausführung der Denkmäler in Stein durchzusetzen. Wann man sich dazu entschloß, ist keineswegs so ungewiß wie Max Bach (a. a. O.) angenommen hat, vielmehr geben auch hier die L. R. weit genauere Auskunft, als die dürftige Notiz in der Stadtdirektions-Beschreibung vermuten läßt. Im Jahr 1578/79, also vor Georgii 1579, erhält Sem Schlör, der Bildhauer von Hall, für das von ihm verfertigte Epitaph Graf Heinrichs von Württemberg 200 Gulden[1]. Man kann also mit Sicherheit annehmen, daß der neue Plan im Jahr 1578, sehr

daraus, daß der endgültige Plan des Epitaphs prächtiger war, als die 1576 zugrunde gelegte Skizze. Für den Reisekostenersatz ist sie sicher zu hoch. Vgl. auch Urk. Nr. 34. Der dort mitgeteilte Kostenzettel über Mairs Schuld beim Sonnenwirt Steckh beweist ebenfalls die Kürze seines Aufenthalts in Stuttgart.

[1] L. R. 78/79, S. 359. Die sämtlichen Notizen über Schlör sind Urk. Abschnitt III zusammengestellt.

bald nach Mairs Abfertigung, gefaßt worden ist. Daß man Schlör gleich anfangs die ganze Denkmalreihe in Auftrag gegeben hätte, ist mir nicht wahrscheinlich. Es scheint nach den Ausdrücken der L. R., als habe auch bei ihm der Graf Heinrich und vielleicht noch das zweite Monument als Probestück gegolten.

Merkwürdig ist, daß Schlör nach einer eigenen späteren Aussage[1] die sämtlichen elf Epitaphien in seiner Werkstatt in Hall[2] ausgeführt und auf seine Kosten nach Stuttgart hat transportieren lassen. Die Tatsache, daß er seit 1577 aus den Haller Kirchenbüchern auf zehn Jahre verschwindet[3], darf also nicht mit einer zehnjährigen Abwesenheit erklärt werden; erst in den 80er Jahren führten ihn neue Aufträge auf längere Zeit in die württembergische Hauptstadt.

Schlör begann also seine Ahnenreihe in Stein im Jahr 1578 und zwar begann er die Arbeit bei dem jüngsten Glied, Graf Heinrich (gest. 1519). Das späteste Denkmal, Graf Ulrich der Stifter (gest. 1265), fällt ins Jahr 1583 oder 84.

Mairs Holzmodell, das bei dem Schlörschen Heinrichepitaph noch als Vorlage gedient hatte, mußte verschwinden: es war in Stuttgart völlig entbehrlich geworden. Man hat es daher — wann weiß ich noch nicht anzugeben — in Urach aufgestellt, dem Ort, wo der Dargestellte 29 Jahre lang gelebt hatte, und wo er gestorben war.

So kommt es, daß wir im Goldenen Saal des Uracher Schlosses ein lindenholzgeschnitztes Epitaph finden, das aus fünf Stücken besteht, keine Spuren von Bemalung aufweist, und in den Formen des späteren 16. Jahrhunderts einen schon 1519 gestorbenen, nie zur Regierung gelangten Agnaten des Hauses Württemberg verherrlicht[4].

[1] Undatierter Brief an Oswald Gabelkhover. St. A.) Inhaltsangabe bei Klemm, Vjh. 1882, S. 148.

[2] Ebenso frühere Arbeiten für Stuttgart. Vgl. Urk. Abschnitt III.

[3] Bossert im Schwäb. Merkur 1882, S. 105. 141.

[4] Durch die vorstehende Zuschreibung erledigen sich die Ausführungen von Schumann (Uracher O./A. Beschr. S. 600) und Lübke (Geschichte der deutschen Renaissance I. 82) von selbst.

VI.

DER BILDHAUER PAUL MAIR VON AUGSBURG.

So interessant der Versuch ist, die Augsburger Kunst, die längst die Bedürfnisse des Hofes an Werken der Kleinplastik befriedigte, auch mit monumentalen Aufgaben zu betrauen, so bezeichnend ist sein Scheitern. Die Ursache ist nicht in irgend welchen Intriguen einheimischer Künstler, sondern schließlich in dem Umstand zu suchen, daß Augsburg damals auf diesem Gebiet schon nicht mehr konkurrenzfähig war[1]. Ich habe mit Absicht hervorgehoben, daß Mair bei den württembergischen Beamten kein großes Entgegenkommen fand[2]. Es ist nötig hinzuzufügen, daß seine uns bekannten Werke diese Haltung rechtfertigen. Die einheimischen Meister, Schlör vor allem, so wenig man sie überschätzen darf, haben an Begabung und an technischem Können den Augsburger doch übertroffen. So darf man mit Recht fragen: wie kam man gerade auf diesen Künstler?

Es ist nicht Michael Geitzkofler, der zuerst auf ihn aufmerksam machte. Gadners Brief an diesen fragte nicht nach einem Künstler überhaupt, sondern eben nach diesem be-

---

[1] Dabei denke ich selbstverständlich nicht an die dort arbeitenden Ausländer, sondern an die bodenständige Augsburger Schule.

[2] Bezeichnend nach verschiedenen Richtungen ist Mairs Absicht, Rüttel auch ein Werk mitzubringen, das er ihm persönlich schenken möchte. Vgl. seine Briefe vom 1. und 17. März 1577, wo er sein schon mündlich gegebenes Versprechen erneuert.

stimmten. Mairs eigene Aussagen führen uns auf den richtigen Weg. In dem Bestreben, seine Vielseitigkeit ins rechte Licht zu setzen, erwähnt er mehrmals (Urk. Nr. 17, 22), er würde gerade so gern ein Denkmal aus Marmor anfertigen; erst kürzlich habe er dem Junker Hans Wolf von Stammheim eines geliefert. Dieses Denkmal, an dem Mair noch im Juni 1576 gearbeitet hat (Urk. Nr. 17), ist uns erhalten. Es befindet sich nicht weit von Stuttgart, in der Kirche zu Geisingen O. A. Ludwigsburg[1] und höchst wahrscheinlich ist es diejenige Arbeit, die Dr. Gadner auf den Gedanken gebracht hat, den Künstler für die herzoglichen Grabdenkmäler zu gewinnen.

Die Beschäftigung des Augsburger Meisters so fern von seiner Heimat bliebe damit noch immer unaufgeklärt: allein seine Spur läßt sich von Geisingen aus weiter zurückverfolgen. Das Doppelepitaph dort stellt dar den Hans von Stammheim zu Stammheim und Geisingen, «Krichshauptmann und des schwäbischen Krais obrister locotenent» gestorben 1575 am Sebastianstag (Jan. 20) und seine Frau Ursula, geb. Schertlin von Burtenbach, gestorben 6. November 1569. Hans von Stammheim war der Schwiegersohn des weit berühmten Feldherrn Sebastian Schertlin von Burtenbach, der, ein geborener Schorndorfer, im Jahr 1531 in Augsburger Dienste getreten und 1532 den Markt Burtenbach[2] erworben hatte, wo er zwischen seinen Kriegen als Landedelmann lebte. Der Schluß lag nicht ferne, Paul Mair habe am Ende für Sebastian Schertlin gearbeitet und sei von daher dem Herrn von Stammheim bekannt geworden. Der Augenschein in der Kirche zu Burtenbach hat meine Vermutung bestätigt. Nicht ein Gedenkstein steht dort, wie Dehio[3] auf Grund der ganz ungenauen Beschreibung bei Steichele-Schröder angibt, sondern 3 große Marmorepitaphien[4]. Das mittlere stellt den Feldherrn selbst dar (gest. 1577 Nov. 18), das rechts hat er seinem Sohn Johann Philipp (1531—1568

[1] Nordwand des Chors.

[2] Burtenbach liegt an der Mindel eine Stunde oberhalb Jettingen; ca. 40 Kilometer westlich von Augsburg.

[3] Handbuch Bd. III, S. 83.

[4] Chornordwand. An der Südwand ein späteres Denkmal aus der Zeit des dreißigjährigen Krieges.

errichten lassen, das links ist dem älteren Sohn Johann Sebastian (1523—1596) gewidmet[1]. Das erste und zweite Denkmal dürfen dem Stil nach mit Sicherheit dem Paul Mair zugeschrieben werden, die Autorschaft des dritten muß unentschieden bleiben, bis es gelungen sein wird, Werke aus der späteren Zeit des Meisters festzustellen, oder urkundliche Belege beizubringen.

Die Besprechung darf bei dem Monument des jüngeren Sohns beginnen, als dem frühesten Werk Mairs, das sich zur Zeit auffinden ließ[2]. — Wir haben es zu tun mit einem reinen Wandepitaph, das auf volutenartigen Konsolen ruht. Zwischen ihnen befindet sich die eine Inschriftplatte. Das Hauptgeschoß, das sich darüber erhebt, enthält die Figur des jungen Ritters in ziemlich flachem Relief. Die Hintergrundplatte ist als Nische von sehr geringer Tiefe gebildet, die flankierenden Pilaster nur mit ganz einfachen Eintiefungen belebt, die in der Mitte durch einen Kreis unterbrochen und oben und unten mit einem Halbkreis abgeschlossen werden Das Gebälk über der Figur trägt eine zweite Inschrift, auf seiner Verkröpfung oberhalb der

[1] Ueber Sebastian Schertlin vgl. vor allem seine eigene Lebensbeschreibung. Ich zitiere sie in der Ausgabe von Schönhuth (1858) und stelle die Lebensdaten der beiden Söhne, die weniger bekannt sind, kurz zusammen:

1. der jüngere, Johann Philipp, geb. 29. April 1531, diente unter Herzog Alba in den Niederlanden und fiel vor Maastricht in einem Gefecht gegen Wilhelm von Oranien am 25. April 1568. Er «studiert» in Tübingen 1543 (Matrikel I, 312: Philippus Schertlin a Burtenbach: 6. August). Seine Hochzeit (1560 Juni 16) hat der Vater, wie immer mit genauen Angaben über die Kosten, Lebensb. S. 118 beschrieben.

2. der ältere, Johann Sebastian, kaiserlicher Oberst, geb. in Konstanz, der Heimat der Mutter, (1523 Juli 6), «studiert» in Lausanne 1534, Tübingen 1537, Toul 1539, Orleans 1540, war dann ebenfalls Soldat und diente in vielen Feldzügen, zum Teil unter seinem Vater. Vorübergehend schon seit 1555, dauernd seit 1567 stand er in augsburgischen Diensten. Als einzig überlebender Sohn trat er nach seines Vaters Tod die Herrschaft Burtenbach an. Er ist der Besteller des Marmordenkmals für seinen Vater (Lebensb. S. 175). Als 1588 mit seinem Neffen Hans Wolf von Stammheim dies letztere Geschlecht ausstarb, kamen mit ihm die Schertlin auch in den Besitz von Geisingen, halb Beihingen, Heutingsheim und halb Stammheim. Hans Sebastian starb 1596 März 11.

Quelle: Lebensbeschreibung an verschiedenen Orten.

[2] Die Inschriften sind abgedruckt bei Herberger, Sebastian Schertlin von Burtenbach und seine an die Stadt Augsburg gerichteten Briefe. Augsburg 1852, S. CXXV.

Pilaster ist je ein Wappen angebracht. Die Bekrönung bildet ein einfacher flacher Dreiecksgiebel. Die Figur, die das Gesicht emporwendet, fällt auf durch das Zusammengedrückte, Untreie in ihrer Haltung. Es fehlt ihr der Eindruck wirklichen Stehens, sie klebt am Hintergrund. Die Einzelheiten des reich ornamentierten Panzers sind sorgfältig, kleinlich, ohne Blick fürs Ganze gearbeitet.

Das Denkmal des Feldherrn selber ist dekorativ kein übler Wurf. Der Aufbau ist ganz einfach, aber gelungen und nicht ohne Vornehmheit. Er fällt nicht wie bei so vielen prächtigeren Grabmälern der Zeit in seine Teile auseinander. — Die Verbindung des Wandepitaphs mit dem Erdboden ist hier wie manchmal durch ein Sockelglied hergestellt, das absichtlich ganz glatt behauen ist und aus anderem Material besteht: es soll für den Gesamteindruck nicht mitsprechen. Erst über ihm beginnt der Aufbau mit einem inschriftgezierten Sockel. Die Stelle der Pilaster vertreten eigentümliche Träger, deren Stirnfläche oben und unten sich zu einer flachgedrückten Volute aufrollt. Dieselbe ist vorne schuppenförmig behandelt und oben mit einem geflügelten Engelskopf geziert. Das Mittelstück zwischen beiden Voluten zeigt drei senkrechte Kanellierungen und zwei Reihen von je drei Halbkugeln. Das Gebälk über der Figur trägt eine zweite Inschrift. Den oberen Abschluß bildet ein flacher Blendbogen, in dessen Füllung das Schertlinsche Wappen angebracht ist. Es ist das einzige an diesem Epitaph: die sonst so beliebte Ahnenprobe fehlt, da Sebastian neu geadelt war.

Der Eindruck der Figur ist besonders beim ersten Anblick schlimm. Gewiß ist eine starke äußerliche Porträtähnlichkeit beabsichtigt. Wir sehen einen alten Mann mit kahlem Schädel, großen Augenöffnungen, vortretenden Backenknochen und Stumpfnase. Ein langer Vollbart umrahmt das Gesicht, dünne Lippen bilden den etwas geöffneten Mund. Alle diese Züge mag Sebastian, der ein Alter von 82 Jahren erreichte, in seiner letzten Zeit besessen haben[1]. Aber die Art,

[1] Das Bildnis im Augsburger Maximiliansmuseum ebenso wie das kleine Stifterporträt auf dem Altarblatt der Burtenbacher Kirche stellen freilich selbst die Porträtähnlichkeit in Frage.

wie sie wiedergegeben sind, ist erschreckend stumpf und derb. Daß der Mann geistig etwas bedeutet, ist kaum zu sehen. — Auch diese Figur kommt vom Hintergrund nicht los. Das tritt besonders stark hervor, sobald man sie etwas von der Seite betrachtet. Es wird dann ganz deutlich, daß der Eindruck des Unbedeutenden, Befangenen, Handwerklichen wesentlich dadurch mitbestimmt ist, daß der Meister mindestens in jenen Jahren noch nicht im Stand war, den figuralen Reliefstil zu handhaben.

Dürfte man annehmen, daß Mair auch der Verfertiger des dritten Epitaphs ist, das den 1596 gestorbenen Johann Sebastian Schertlin darstellt, so hätte der Künstler in der Darstellung des Figürlichen in der Folgezeit große Fortschritte gemacht. Die Nische ist hier so tief, daß der Fuß des Dargestellten wirklich Platz zum Stehen hat und nicht, wie bei Sebastian, infolge mißglückter perspektivischer Dargestellung des Fußbodens, das peinliche Gefühl entsteht, die Figur müsse ins Rutschen kommen. — Die Kopfhaltung ist natürlich und energisch, die Brust zwar noch immer etwas zusammengedrückt; aber der Mann erscheint gegenüber den beiden andern doch weit gelenkiger und aktionsfähiger. Die Details des Panzers, der naturgemäß etwas spätere Formen aufweist, sind besser untergeordnet[1]. — Der Aufbau freilich ist hier ziemlich gesucht und verkünstelt. Die Pilaster des auf Konsolen ruhenden Wandepitaphs schließen in Brusthöhe der Figur mit einem Kapitell ab; auf diesem sitzt dann eine unförmliche doppelt eingerollte Volutkonsole, offenbar weil die geplante Bekrönung für die dünnen Pilaster zu schwer erschien. Diese selbst besteht aus stark ausladendem Gebälk, über dem sich eine kleine Tafel, bekrönt von einem Dreiecksgiebel und flankiert von zwei Voluten, erhebt. Das Zusammengehen der oberen und unteren Teile, das den Vorzug des Sebastian-Monuments bildet, ist hier nicht erreicht. Sockel, Gebälk, Giebel und Inschrifttafeln ebenso wie die Zierflächen an den Pilastern bestehen aus roten in den gelblichen Marmor eingelassenen Platten.

[1] In dieser Hinsicht bedeutet auch schon Sebastian einen Fortschritt gegenüber Hans Philipp, einem richtigen Werk der Kleinkunst in großem Format.

Das Material der Denkmäler zeigt, daß das Haus Schertlin bei solchen Gelegenheiten etwas ausgeben wollte: die beiden späteren Denkmäler sind ganz aus Marmor, bei dem des Hans Philipp ist es wenigstens die Figurenplatte, während die Umrahmung aus Sandstein besteht. Es macht ganz den Eindruck, als habe man vor allem etwas recht Kostbares haben wollen. Sebastian Schertlin hat also sicher im Jahre 1568 oder 69, als er das Epitaph für Hans Philipp herstellen ließ, auch in der Wahl des K ü n s t l e r s sich nicht von Rücksichten der Sparsamkeit leiten lassen: wir werden annehmen dürfen, daß er, ohne eigenes künstlerisches Interesse, den Auftrag dem Meister gab, der ihm als der tüchtigste Augsburger empfohlen wurde.

Die Z e i t b e s t i m m u n g der einzelnen Denkmäler begegnet keinen großen Schwierigkeiten. Hans Philipp starb am 25. April 1568. Die Grabschrift sagt: moesti parentes et frater pietatis ergo M. H. P. Es fällt also die Errichtung des Grabmals noch vor den am 22. April 1569 erfolgten Tod der Mutter[1], was ja auch aus allgemeinen Gründen wahrscheinlich ist.

Das Monument Sebastians wurde wahrscheinlich unmittelbar nach dem Tod des Feldherrn (1577 Nov. 18) ausgeführt. Denn die von dem Sohn vollendete Lebensbeschreibung berichtet, nachdem von dem Begräbnis die Rede war, folgendes: »und ist ime zu gedechtnuß im chor uff der linkhen hand der kirchen oder altars sein bildnuß herrlich in marmelstain in die maur gesetzt und mit ainem herrlichen epitaphio oder grabschrift gesetzt«[2]. Der Auftrag könnte aber wohl im Jahr vorher erteilt sein. Mair erwähnt in einem Brief an Büttel am 9. Oktober 1576 (Urk. Nr. 18), er habe gegenwärtig »noch ein fürtreffliches Werkh« zu machen. Es ist naheliegend, daß Sebastian, der um Pfingsten schwer erkrankt war[3], nach seiner Genesung, als er seine Selbstbiographie abschloß, auch derartige Dinge ins Auge gefaßt hat.

[1] Lebensbeschreibung, S. 157.
[2] Ebenda S. 175.
[3] Ebenda S. 170.

Auf jeden Fall muß das Marmordenkmal in Geisingen, das Sebastians Tochter und Schwiegersohn gewidmet ist, früher, nämlich in den Sommer 1576 gesetzt werden[1]. Es kann kein Zweifel sein, daß Mair in seinem Brief vom 5. September 1576 (Urk. Nr. 17) von diesem Doppelepitaph spricht. Denn es handelt sich um die Frage, ob er nicht auch in Stuttgart ein Marmordenkmal anfertigen solle. In Geisingen aber ist nirgends außer bei jenem Doppeldenkmal Marmor verwendet. Eine, übrigens nicht allzu große Schwierigkeit ergibt sich nur daraus, daß Mair die Sache so darstellt, er habe dieses Denkmal (wen es darstellt, sagt er nicht), für Junker Hans Wolf von Stammheim, den Sohn des Verstorbenen zu machen gehabt, während Sebastian Schertlin sich selbst als Auftraggeber und Stifter nennt[2].

Man könnte daher in Erwägung ziehen, ob in jenem Brief Mairs nicht das Grabmal des Hans Wolf selbst gemeint sei. Es ist ebenfalls erhalten, freilich in ruinösem Zustand[3]. Die Herstellung durch Mair ist keineswegs ausgeschlossen, ich halte sie sogar für wahrscheinlich; aber abgesehen davon, daß es aus Sandstein hergestellt ist, kann seine Ausführung aus stilistischen und anderen[4] Gründen nicht ins Jahr 1576 gesetzt werden.

Wir haben daher die zeitliche Reihenfolge der bisher zu Tag gekommenen Arbeiten Mairs folgendermaßen zu bestimmen:

[1] Die Zahl MDLXXVI findet sich auf dem Denkmal selbst am Gebälk.

[2] Lebensbeschreibung S. 168: «A. D. 1575 auf S. Sebastianstag starb mein lieber Tochtermann Hanns von Stammheim — —. Ich hab jhm lassen machen zu Geisingen in die Kirchen für sich und mein liebe Tochter Ursula von Stammheim Epitaphia. zween schöne Marmelgrabstein, costen 200 Gulden».

Ueber Hans von Stammheim vgl. Lebensbeschreibung S. 21, 22, 118. Die Heirat mit der 1521 Okt. 21 geborenen Ursula Schertlin fällt ins Jahr 1540 (Sept. 18.). Auch Hans von Stammheim hat unter Sebastian gedient. Das Verhältnis beider scheint ein sehr herzliches gewesen zu sein. Ursulas Tod (1569 Nov. 6.) s Lebensb. S. 157. Weder bei ihr noch bei seiner im selben Jahr am 22. April verstorbenen Gattin (Barbara geb. von Steude) hat Sebastian sofort an die Errichtung eines Denkmals gedacht.

[3] Nordostecke des Hauptschiffs, unter der Empore.

[4] Hans Wolf von Stammheim war damals höchstens 34 Jahre alt!

1. Hans Philipp Schertlin, gest. 1568 Anfertigung 1568—69 (Burtenbach. Kirche).
2. Hans von Stammheim, gest. 1575 . . . . . Sommer 1576
   Ursula geb. Schertlin gest. 1569
   Doppelepitaph (Geisingen. Kirche).
3. Sebastian Schertlin, gest. 1577 . . . . zw. 1576 u. 78. (Burtenbach. Kirche).
4. Graf Heinrich von Württemberg, gest. 1519
   (Urach. Schloß) . . . . . Herbst 1577.
5. Hans Wolf von Stammheim, gest. 1588
   (Geisingen. Kirche) . . . . . ?
6. Hans Sebastian Schertlin, gest. 1596
   (Burtenbach. Kirche) . . . . . ?

Nr. 5 und 6 können dem Meister noch nicht mit voller Sicherheit zugesprochen werden.)

Was bei der Betrachtung des Geisinger Marmordenkmals Nr. 2, zuerst in die Augen fällt, ist die geringe Tiefe des Reliefs. Die zwei rechteckigen Marmortafeln, die durch eine Sandsteinfassung verbunden und gerahmt sind, können kaum mehr als 15 cm Dicke besessen haben. — Gehen wir hier von den Figuren aus, so begegnen wir zunächst bei dem Ritter demselben Bestreben, wie bei Hans Philipp, alle Einzelheiten der Verzierung des Harnischs nachzubilden. Die Arbeit macht den Eindruck großer Mühe, aber keineswegs virtuosen Könnens. Dieser Eindruck wird verstärkt durch die Haltung der Figur. Der Kopf zeigt einen Mangel, dem wir später noch einmal begegnen. Er blickt nach rechts[1]: allein die rechte Gesichtshälfte vermag dieser Bewegung nicht zu folgen, sondern stößt senkrecht auf den Hintergrund. Auch die Beine sind so gestellt, daß die Figur sich stark nach der Mitte zu wenden müßte. Aber diese Bewegung hätte keine Ansicht des Rumpfes ebenfalls schräg von der Seite her, und damit auch ein stärkeres Relief nötig gemacht. Das ging nicht an, sei es, weil die Platte zu dünn war, sei es, wahrscheinlicher, weil der Meister

[1] Rechts und links vom Beschauer.

sich nicht getraute, das Motiv durchführen zu können. So hat er einfach den Körper wieder in die Frontstellung zurückgedreht und erst im Kopf sein Bewegungsmotiv wieder aufgenommen. Daher kommt es, daß die Figur so hoffnungslos zerdrückt und verdreht erscheint und daß statt der Illusion des Stehens eher die des hilflosen Hängens zu Stande kommt.

Bei der Frau liegt der Fall ganz ähnlich. Man vergleiche nur die Richtungsdivergenz der beiden Wangen unter sich und mit dem Nasenrücken. Nur bleibt die unmögliche Drehung des Körpers hier verborgen, weil die lang und steif herabziehenden Parallelfalten des Gewandes, über dem noch die ebenso platt und bewegungslos behandelten Klagbänder herabführen, dem Beschauer keinen Aufschluß über die Lagerung der Körperteile geben.

Von Porträtmäßigkeit der Gesichter kann nur sehr bedingt gesprochen werden. Das Haar und die Furchung der Stirn bei der Ritterfigur sind so handwerksmäßig, daß kaum der Eindruck des Lebendigen, geschweige denn der des Individuellen erzeugt wird. Mag auf größere Entfernungen und auf Abbildungen die Frau besser, stilvoller wirken, näheres Hinsehen zeigt sofort, daß der geringe Raum oberhalb des Mundes, der dem Bildhauer für die Charakterisierung übrig blieb, nicht ausgenützt worden ist.

Bei beiden Figuren sind die Pupillen des Auges bemalt: bei der Rüstung des Ritters zeigen sich Reste einer Vergoldung, die ursprünglich alle Ornamente und alle begrenzenden Linien der einzelnen Harnischteile hervorhob.

Die Sandsteinumrahmung verdient in ihrer fast klassizistisch anmutenden Einfachheit Beachtung. Sind es auch nicht ganz dieselben Motive, wie in Burtenbach, so ist es doch derselbe Sinn, der sie geschaffen hat: nichts von der heiteren derben Dekorationsfreude eines Schlör, der mit wenigen Motiven immer den Eindruck des Lebens an die Stelle des Todes zu bannen vermag, sondern eine etwas steife und langweilige Vornehmheit, die gewiß den richtigen Zweck verfolgt, Ange und Sinn auf die Hauptsache, die Gestalt der Verstorbenen, zu lenken, und die nur gerade hier, wo das Figürliche so wenig befriedigt, ihren Zweck nicht ganz erfüllt.

Schon der (marmorne) Blendbogen, in dem die Figuren stehen und den sie, spätgotischer Sitte folgend, öfters überschneiden, ist im Profil von äußerster Schlichtheit. Er ist eingestellt in einen rechteckigen Rahmen. Die oben entstehenden Zwickel bleiben leer[1].

Das Schema des Aufbaus ist das gewöhnliche: Sockel, Pilaster, Gebälk, Bekrönung. Die Stirnfläche der Pilaster hat statt der immer öfter hier auftretenden Wappen einfache im unteren Drittel stabgefüllte Kanneluren. Das Horizontalgesims zeigt feine antikisierende Profilierung, das Giebelgesims ist in der Mitte ausgebrochen und als Giebelspitze erscheint auf einfachem Postament etwas klein und dürftig das stammheimische Wappen: das lebhafte Motiv ist zaghaft und befangen durchgeführt. Im Giebelfeld rechts und links vom Postament die Wappen der Stammheim und der Schertlin.

Ueber das Denkmal Hans Wolfs von Stammheim (Nr. 5), der als übel berüchtigter[2] letzter Sproß des Hauses Stammheim 1588 starb, mag hier gleich das Nötige angefügt werden.

Das Denkmal zeigt sich traurig verstümmelt. Nicht nur ist die ganze Bekrönung (beim Einziehen der Empore) einfach weggeschlagen worden, sondern auch sonst hat der weiche Sandstein vielfache Beschädigung erlitten.

Die Figur macht einen günstigeren Eindruck als die oben besprochenen. Die Arbeit, Halbrelief, geht stärker in die Tiefe. Der Ritter steht, durchaus en face, auf dem rechten Bein, das linke ist etwas vorgesetzt. Für den auch hier stark zurücktretenden Kopf hat das zur Folge, daß statt des unfreien Klebens der Schein eines kräftigen Zurückwerfens entsteht. Die Gesichtszüge waren auch vor ihrer teilweisen Zerstörung kein Meisterwerk; in den Einzelheiten glaube ich Mairs freier und sicher gewordene Hand zu erkennen. — Daß der Panzer, der entsprechend der späteren Mode eine stärkere Schneide auf der Brust aufweist, so viel besser wirkt, rührt daher, daß

[1] Die wirksame schwarze Bemalung des Hintergrunds ist modern.

[2] Sattler, Historische Beschreibung des Herzogtums Württemberg II, 244.

die Verzierungen jetzt nur noch linear eingeritzt sind: das Auge bekommt weniger, die Phantasie mehr zu tun. — Die Hintergrundsplatte ist fast ganz glatt. Nur oben ragt rechts und links vom Kopf ein Vorhangstück in sehr flachem Relief herein; offenbar suchte das Auge an dieser Stelle, wo meist Engelköpfchen oder Bandornament die Zwickel füllen, irgend ein belebendes oder schmückendes Element. — Der Sockel zeigt eine Inschrifttafel in durchaus typischer einfacher Rollwerkzier: Bandstreifen umfassen von hinten her in regelmäßigen Abständen den als aufgenagelten Stab gebildeten Rahmen, der an den Seiten horizontal durch einen zweiten durchgesteckt erscheint. — Statt der Pilaster ist die Figur von Säulen flankiert. Sie zeigen die in Württemberg in diesem Zusammenhang vereinzelte[1], bei Mair auch sonst vorkommende Kannelierung.

Gehen wir schließlich zu dem Heinrich-Epitaph im Uracher Schloß, das uns auf den Künstler hingeführt hat, so ist klar, daß wir es hier mit dem reichsten von den bisher gefundenen Werken des Meisters zu tun haben. Die Ursache liegt natürlich nicht bloß darin, daß ein fürstliches Grabmal größere Pracht erforderte, sondern der Meister konnte in dem Material des weichen Lindenholzes ganz anders als bei den Steindenkmälern seiner Neigung zur Detailarbeit nachgeben.

Die Aufgabe des Künstlers war, wie wir aus den Akten wissen, die, ein Modell für Eisenguß zu schaffen. Dabei treten die Interessen des Bildschnitzers und des Gießers von vornherein in einen gewissen Gegensatz: der erstere muß wünschen, daß ein pompöses Epitaph sich in der Wirkung möglichst weit von einem bloßen aufrecht hingestellten Grabstein unterscheide. Die Entwicklung des Epitaphs drängt hin auf die prunkvollen Formen, die wir in den Werken Johann von Trarbachs oder Philipp Rodleins vor uns haben: Freifiguren in repräsentativer Haltung, in einer Umrahmung, die entweder nach der Tiefe oder nach der Höhe und Breite reich entwickelt ist. Was

[1] Ein Beispiel aus früherer Zeit: Schlörs Denkmal des Jörg von Bemelberg (1556) in Stöckenburg. Inv. Jagstkr. I, S. 693.

schon Mair bei den verhältnismäßig engen Grenzen, die ihm gezogen waren, anstreben mußte, war vor allem möglichste Annäherung der Figur an rundplastische Wirkung. Er hebt dies selbst hervor, wenn er Rüttel bittet, er möchte doch dem Herzog vorhalten, daß es wol gewaltig und künstlich sehenn wurd, wan der Kiriß erhaben gemacht wurd, und nit gar zu flach (Urk. Nr. 21). Umgekehrt hat der Gießer, je weniger entwickelt seine Technik ist, um so mehr den Wunsch nach Vermeidung großer Relieftiefe und zahlreicher teilweise oder völlig unterschnittener Stellen. Wo man sich, wie in diesem Fall für die nicht sehr hoch stehende Methode des «Herdgusses» in Sand entschied und wohl entscheiden mußte, wenn der Guß in Stuttgart stattfinden sollte, hatte nur ein Relief mit verhältnismäßig einfacher Oberfläche Aussicht, im Guß rein herauszukommen. Wir verstehen daher Mairs Bestreben, den Guß durch einen Augsburger ausführen zu lassen (Urk. Nr. 21, 22) oder überhaupt statt des Gußwerks eines in Marmor liefern zu dürfen (Urk. Nr. 17 und sonst), wenn wir hören, wie selbst gegenüber dem von ihm schließlich gelieferten Modell der Gießer erklärte, daß für die Abformung ein Teil des Körpers zu tief geschnitten sei (Urk. Nr. 36).

Diese Schwierigkeiten gilt es im Auge zu behalten, wenn man dem Uracher Werk Gerechtigkeit widerfahren lassen will. Daß wir sie nicht überschätzen und die künstlerischen Unzulänglichkeiten des Heinrich-Epitaphs nicht einfach auf Rechnung des Auftraggebers setzen dürfen, der einen Eisenguß haben wollte, lehrt der Vergleich mit den gleichzeitigen Arbeiten des Meisters in Stein [1].

Um trotz sehr geringer Relieftiefe den Eindruck der Raumtiefe zu erzeugen, hat Mair in umfangreichem Maß sich eines malerischen Mittels bedient: er stellt die Umrahmung und die Nische perspektivisch dar. Der Gedanke ist nichts Ungewöhnliches; besonders bei den rahmenden Pilastern vieler zeitge-

[1] Ein Epitaph in Messingguß, das eine ungefähre Vorstellung davon gibt, wie Mairs Modell sich ausgenommen hätte, enthält die Kirche in Etsenzell in der Oberpfalz (Abb. Inv. B. A. Amberg Tafel VII). Es ist fast gleichzeitig, gehört aber stilistisch in einen anderen Zusammenhang, wie der Aufbau, das Relief und die Einzelheiten des Ornaments zeigen.

nössischer Epitaphien finden wir häufig, daß ihre Abseiten, um das Auge in die Tiefe zu führen, in perspektivischer Verschiebung erscheinen. Aber es handelt sich dabei fast immer um schüchterne Andeutungen, denen man anmerkt, daß der Meister nicht viel Gewicht darauf zu legen wünschte. Anders Mair. Er will die Illusion einer Nische mit beinahe halbkreisförmigem Grundriß erzeugen, während ihm in Wirklichkeit nur wenige Zentimeter Tiefe zur Verfügung stehen. Die Nischenwand setzt er vertikal deutlich von den Pilastern ab: vor allem aber werden ihre horizontalen Begrenzungslinien dem Auge möglichst sichtbar gemacht. Es geschieht dies durch ausgebildete Bekrönungs- und Fußgesimse. Sie sind perspektivisch so angeordnet, daß der Augenpunkt etwas über der Mitte der Figur liegt. Schon dabei kommt der Meister in Verlegenheit: bei den Fußlinien der Pilasterseitenflächen fehlt die Verkürzung: besonders aber fehlen durchweg die Schatten, die das Auge zwingen würden, die Flächen in der gewünschten Anordnung aufzufassen. Peinlich wirkt dies namentlich bei der Fläche, die zwischen dem Fußgesims der Nische und dem Sockel liegt. Sie soll als horizontale Ebene wirken, kann es aber nicht: trotz des verhältnismäßig geschickt verkürzten Fußes geht sie mit der wirklichen Horizontale des Sockels nicht zusammen. Die entsprechende leere Fläche oben ist durch den großen Federbusch möglichst verdeckt, wobei es freilich dem Meister nicht gelang, diesem den Eindruck des Hervorkommens aus der Tiefe mitzuteilen.

Nun ist freilich zuzugeben, daß durch die Bemalung, die ja auch für das gegossene Werk in Aussicht genommen war, diese Mängel beseitigt oder doch gemildert werden konnten. Aber man möchte fast bezweifeln, daß Mair darauf stark gerechnet hat. Hat er doch, völlig unbekümmert um den Gesamteindruck, bei der Ausdehnung seiner perspektivischen Künste auf den Sockel und die Bekrönung jedes dieser Stücke völlig für sich gesehen und behandelt. Die oberen Kanten der Stilobate der Pilaster führen wieder abwärts: bei den kämpferartigen Stücken, die die Inschrifttafel flankieren, sind die Innenseiten so gegeben, daß der Augenpunkt unter der Mitte der Inschrift liegt. Die Folge ist naturgemäß, daß der Beschauer,

der das ganze Denkmal betrachten will, sofort eine Störung des Eindrucks empfindet und sich über ihre Ursache Rechenschaft wird geben wollen.

Die Beschreibung des Denkmals im übrigen darf kurz sein, da die Abbildung des Inventars (Schwarzwaldkr., S. 448) die Einzelheiten gut wiedergibt. Was die Figur betrifft, so wiederholt sich hier, was wir ähnlich schon bei früheren Figuren fanden. Das kräftige Motiv des Vorschreitens mit dem in die Seite gestemmten Streitkolben kommt nicht recht zur Entfaltung[1]. Zwar hat der Meister viel energischer als bei dem Hans von Stammheim das Problem in Angriff genommen, den Oberkörper trotz des flachen Reliefs in Seitenansicht zu bringen. Die Absicht war offenbar, einen Moment wiederzugeben, wo der Dargestellte, von hinten kommend, im Begriff ist, sich nach links zu wenden und nur den Kopf noch in der alten Blickrichtung festhält. (Dem steht nicht entgegen, daß es wohl vor allem technische Gründe waren, die den Meister zwangen, das eine Bein fast ganz ins Profil zu stellen.) Aber wenn schon der Oberkörper eine fatale Bewegungslosigkeit zeigt, und nicht recht mitzukommen scheint, so ist vollends beim Kopf ganz deutlich, daß hier ein Kompromiß zwischen zwei Möglichkeiten der Darstellung vorliegt, der den Eindruck organischen Lebens verwischt. Zu der Blickrichtung nach vorn paßt die linke Hälfte des Gesichts, die rechtwinklig auf dem Hintergrund steht, nicht aber die rechte, die so breit gegeben ist, als wollte der Mann wirklich nach der Seite hinübersehen. Entweder mußten Auge und Nase eine andere Richtung erhalten und die linke Seite des Kopfs stark unterschnitten werden — daß dies gar nicht geschehen ist, wirkt unter allen Umständen roh; der Kopf rundet sich nicht — oder aber mußte auf die ausführliche Ausbreitung der rechten Gesichtshälfte verzichtet werden. — Übrigens scheint auch die Blickrichtung der Augen keine einheitliche. Manche Beschauer pflegen das als einen beabsichtigten Realismus des Künstlers aufzufassen, der die Geisteskrankheit des Grafen dadurch habe andeuten wollen: mir

[1] Man vergleiche, was Schlör aus dieser Figur gemacht hat, und vollends, was er leistet, sobald er sich ganz frei bewegen konnte.

scheint es am Tag zu liegen, daß vielmehr der Bildhauer den Schwierigkeiten der Aufgabe gegenüber eine gewisse Unsicherheit und Unbeholfenheit gezeigt hat.

Die notgedrungene Abplattung der Figur tritt an verschiedenen Stellen auffallend heraus, besonders in der Hand am Schwertgriff und in den Falten des Schoßwamses, das unter dem Brustpanzer vorkommend die Oberschenkel bedeckt[1]. Hinter der überall spürbaren Absicht des Meisters, Leben und Bewegung wiederzugeben, bleibt die Ausführung zurück: die Dinge lösen sich nicht voneinander, sie haben etwas Erstarrtes, Festgeklebtes.

Was den sachlichen Inhalt der Darstellung betrifft, so sind wir in der Lage, das Maß der Gebundenheit und Freiheit des Künstlers mit einiger Sicherheit festzustellen.

Die ersten Skizzen rühren von den künstlerischen Beratern des Herzogs, von Gadner und dem Hofmaler Steiner her. Sie sind zwar nicht erhalten, aber man darf trotzdem mit Sicherheit annehmen, daß es sich dabei nur um eine allgemeine Andeutung von Lage und Größenverhältnis der einzelnen Teile, und um eine Bezeichnung der Stellung handelte, welche die Figur einnehmen sollte. Das zeigen uns nicht bloß die erhaltenen Skizzen zu den Denkmälern der Herzoginnen Sabina und Anna Maria, sondern ebenso der weitere Verlauf der Verhandlungen. Der Meister verspricht bei dem Kostenüberschlag eine Ausführung «besser als die Visierung», eine in ähnlichem Zusammenhang häufige Ausdrucksweise. Er sendet in einem Zeitpunkt, wo schon ein Karton vorlag, der von Steiner gezeichnet war, ein Buch nach Stuttgart, aus dessen Abbildungen das passende Kostüm vom Auftraggeber ausgewählt werden soll.

Es ist dies das Augsburgische Geschlechterbuch[2], dessen Benützung somit für unser Werk urkundlich

---

[1] Zu der Tracht (Schloßwams und darüber «halbe Rüstung») vgl. Hottenroth, Trachten der Völker. Bd. II, S. 103, Tafel 49. 17. 18. Es war eine Bekleidung, wie sie «höhere Offiziere im 16. Jahrhundert anzulegen pflegten».

[2] Herrn Professor Lange verdanke ich den Hinweis auf das in den Stellen Urk. Nr. 24 und 27 zweifellos gemeinte Augsburger Geschlechterbuch. — Was Bartsch (Peintre-Graveur IX, S. 165 f.) und Nagler (Monogrammisten II, Nr. 818) über das Buch und den Meister C. W. beibringen,

feststeht. Seine Heranziehung für den Zweck, den man in Stuttgart verfolgte, war naheliegend. Der Herzog wollte von Anfang an nicht ein einzelnes Denkmal, sondern eine Ahnenreihe. Er folgte damit einem Zug der Zeit, und zugleich einer ausgesprochenen persönlichen Liebhaberei. Von den unzähligen Stammbäumen an, die er seinen Hofmalern in Auftrag gab, bis zu dem plastischen Schmuck des Lusthauses finden wir überall dieselbe Absicht, die Verherrlichung seines Hauses. In der Kirche war eine Reihe von Epitaphien die beinahe selbstverständliche Form der Verwirklichung: man hatte nur darauf zu sehen, daß das Ganze weder in einzelne disparate Teile auseinanderfalle, noch durch Wiederholung ermüde. Die Geschlechterwappen des Augsburger Werks sind alle von Geharnischten begleitet. In den meisten Fällen kann der Ritter ohne weiteres herausgenommen und für sich als Vorlage benutzt werden. Denn in der Stellung, wie in der Bekleidung tritt der Gedanke des Wappenhalters zurück hinter dem Bestreben, jeder Figur in Kostüm und Stellung ein besonderes, charakteristisches Aussehen zu geben, wobei neben schwungvollen und originellen Gestalten auch abgeschmackte und zügellose Phantastereien zu Tage kommen. Die Figur, die als Vorbild für das Heinrich-Epitaph gedient haben wird, der Wappenhalter des Geschlechtes Foehlin (S. 89 und 131) ist eine der am wenigsten auffallenden, in Haltung und Kleidung ruhig, übrigens ein recht unbedeutendes Stück. Eine Reihe von anderen konnte schon aus technischen Gründen für eine plastische Darstellung gar nicht in Frage kommen.

Aber auch bei diesem Blatt kann von einer sklavischen Nachahmung keine Rede sein. Mair hat lediglich die allgemeine

ist durch die Nachweise Röttingers (Hans Weiditz, Der Petrarkameister, Straßburg 1904, S. 18 f.) überholt. Darnach ist der Meister C. W., der die Zeichnungen zu dem Augsburger Geschlechterbuch geliefert hat, mit Christoph Widitz von Straßburg, höchst wahrscheinlich einem Neffen des Petrarkameisters Hans Weiditz, gleichzusetzen. Die erste Ausgabe des Geschlechterbuchs ist nicht die in Augsburg 1550 erschienene, sondern die in Straßburg von der Offizin des Christoffel Widitz und David Kännel 1535 herausgebrachte, die 97 blattgroße Holzschnitte enthält. In Mairs Hand dagegen befand sich höchst wahrscheinlich die erweiterte Augsburger Ausgabe von 1550 (Herausgeber Paul Hector Mayr), von der ich das in der Augsburger Stadtbibliothek befindliche Exemplar eingesehen habe.

Form des Gewands von ihr übernommen[1]: das Charakteristische der Stellung, die Verteilung der Waffen, selbst Einzelheiten wie die Helmform sind aus dem Geschlechterbuch nicht zu belegen. Die Haltung, die der Graf Heinrich in dem Uracher Modeli tatsächlich einnimmt, ist vielmehr die einer großen Gruppe zeitgenössischer Ritterfiguren auf Grabdenkmälern. Während nämlich im Lauf des 16. Jahrhunderts im schwäbischen Kunstgebiet die vor dem Kruzifix knieenden Gestalten immer beliebter werden, so gibt es doch aus allen Jahrzehnten auch Beispiele des aufrechten Ritterstandbilds. Der Geharnischte wird dabei — nach der älteren Uebung — mit dem Helm auf dem Haupt dargestellt, die Linke faßt das Schwert, die Rechte, meist bis zur Brust heraufgenommen, den Streitkolben oder die Fahne. Nebenher geht ein mehr religiöser Darstellungstypus: der Helm ruht abgelegt zu Füßen des Ritters, die Hände sind zum Gebet gefaltet. Er ist seit 1550 bei weitem häufiger[2]. Für die Epitaphienreihe der Stiftskirche war er aber nicht geeignet: das Ganze wäre zu einförmig geworden. Die ausgesprochen weltlich humanistische Form der Inschrift («fatis concessit») scheint noch außerdem darauf hinzuweisen, daß man überhaupt weniger den Gedanken der Begräbnisstätte als den der Ahnengalerie in den Vordergrund zu rücken wünschte.

Aus alledem ergibt sich, daß die Vorschriften, die dem Bildhauer gemacht wurden, ihn kaum mehr eingeengt haben, als dies in analogen Fällen üblich ist. Das Kostüm, das Motiv des Stehens, die Anbringung des Wappens im Giebelfeld, des Sockellöwen unten — das alles hat in Uebereinstimmung mit der allgemeinen Uebung der Zeit der Auftraggeber bestellt. Daß dagegen die Durchführung völlig Sache des ausführenden Bildhauers war, ergibt sich nicht nur aus der Form, die dasselbe Denkmal später unter Schlörs Hand angenommen hat, sondern auch aus den Eigentümlichkeiten der Dekoration, zu denen man in Württemberg keine gleichzeitigen Parallelen findet.

[1] Trotzdem behandelt er das Geschlechterbuch, das ihm wohl auch sonst Vorlagen lieferte, wie ein Geschäftsgeheimnis, und bittet Rüttel dafür zu sorgen, daß ihm nichts daraus abgezeichnet werde (Urk. Nr. 24).

[2] Mair selbst folgt ihm in seinen Werken in Burtenbach und Geisingen.

Wir sehen den Meister bestrebt, ein vornehmes, in der Silhouette ruhiges und geschlossenes, im Detail reiches Wanddenkmal zu schaffen. Während das Gebälk über den Pilastern meist glatt behauen wird und die Inschrift entweder allein oder zwischen Wappen aufzunehmen hat, setzt er auf die Pilaster je ein weiteres kapitellartiges Glied und gibt der Inschrift einen besonderen Rahmen in Rollwerkformen, die den allgemein üblichen entsprechen und sich ganz ähnlich an dem Denkmal des Hans Wolf von Stammheim in Geisingen finden. Das Tympanon des Halbrundgiebels zeigt flache fächerförmig angeordnete Vertiefungen und darauf das Wappen mit der üblichen Laubwerkzier. Aus der Bogenkehlung hängt eine Schnur mit Blättern, Früchten und Diamanten herab. Diese Motive verraten ihre Herkunft aus der stärker italienisch beeinflußten Dekorationsweise der Frührenaissance. Bei der Behandlung des Hintergrunds hinter dem Wappen hat man an das beliebte aus Venedig importierte Motiv der Muschel zu denken, die nur hier, wie häufig, keine Rundung nach der Tiefe erhalten kann[1]. Die Fruchtschnur, die in den späteren Denkmälern so oft (besonders interessant in Gaildorf) das feste Gerüst des Rahmenwerks belebt, ist an dieser Stelle vielmehr mit den Girlanden der Frührenaissance in Beziehung zu setzen. Es gibt Grabmäler aus der Uebergangszeit zur entwickelten Renaissance, wo sie geradezu das wichtigste Stück der Dekoration bildet. So hängt z. B. in dem tiefen Blendbogen eines Steindenkmals in Simmern (Rheinprovinz) ein prachtvoller schwerer Fruchtkranz über den Häuptern der Figuren[2]. Bei unserem flachen Epitaph mußte das schöne Motiv notwendig verkümmern. Aehnlich ist es mit den Fruchtbüscheln, die hinter dem Inschriftrahmen hervorquellen. Man braucht die Wirkung dieser bekannten Requisiten nur einmal zu vergleichen mit der an einem einfachen Steindenkmal, z. B. dem der beiden Frauen des Andreae (Tübinger

[1] Analogien: die Bekrönung der östlichen Durchfahrt im Hof des Tübinger Schlosses (1538) und das Grabmal Philipps I. von Baden-Sponheim in der Stiftskirche in Baden-Baden. Meister: Christoph von Urach; (1537). (Abb. Ortwein Bd. II, Abt. XXIII, Bl. 31.)

[2] Denkmal des Johann Pfalzgrafen bei Rhein, gest. 1557 und seiner Gemahlin Beatrix von Bayern, gest. 1535.

Stiftskirche) oder dem des Albrecht von Hausen (Uracher Amanduskirche), so erkennt man sofort, wie sehr die Rücksicht auf die geringe Tiefe des Reliefs den Bildhauer beengte. — Während das Engelköpfchen oben auf dem Giebel und die Delphine als Uebergang vom Giebel zum Gebälk durchaus nichts Ungewöhnliches haben, weiß ich für die Art der Hochfüllung an den Pilastern an keinem mir bekannt gewordenen Grabdenkmal der Zeit ein Analogon.

Statt der sonst so beliebten Abgrenzung des unteren Drittels ist hier die Fläche gleichmäßig gefüllt und möglichst vollständig bedeckt. Drei zackige Rahmen von ovaler Form, der mittlere mit frühen Rollwerkformen, greifen ineinander, ohne sich zu verschlingen und ohne einen Zwischenraum zu lassen. Von der oben abschließenden Vase aus ist ein dünner Stab, die Mittelaxe des streng symmetrischen Ornaments, durch alle durchgesteckt. Unten schließen ein verschlungenes Schlangenpaar und in den Ecken zwei Delphine. — Die Füllung der Rahmen besteht im oberen Feld je aus einem Mascaron nach Art der Mundstücke an Brunnen, im unteren aus einem weiblichen diademgeschmückten Kopf, umrahmt von einem hängenden Tuch. Im mittleren Feld erblicken wir eine allegorische Figur, links die Fides mit Kreuz und Kelch, rechts die Justitia mit Schwert und Wage.

Es bedarf keines Beweises, daß auch diese Figuren gleich dem übrigen dekorativen Apparat Musterbüchern entnommen sind, und daß höchstens die Zusammensetzung der Motive zu einer Pilasterfüllung, ja vielleicht nicht einmal diese, auf Mairs Rechnung zu setzen ist. Allein die Wahl dieser von der Mode der 70er Jahre stark abweichenden Medaillons bleibt darum doch merkwürdig. Vielleicht darf man daran erinnern, daß kurz vorher (1569—73) das Augsburger Haus des Hans Fugger durch Sustris und Ponzano seine innere Ausschmückung erhielt. Es ist wohl denkbar, daß durch dieses weit berühmte Werk das Interesse für manche Motive neu belebt wurde, die in der deutschen Dekoration schon zurückzutreten begannen [1].

[1] Auch die Benützung niederländischer Vorlagen wäre möglich; obwohl ich sie bis jetzt nicht nachweisen kann. Die allegorischen Figuren

Es erübrigt noch ein Wort über die Qualität der Schnitzerei als solcher. Sie entspricht genau den Arbeiten des Meisters in Stein: sie ist pünktlich, aber ohne besondere Feinheit. Die schematische Behandlung der Barthaare, der Löwenmähne, der Stirnrunzeln wirkt recht handwerklich. Besser sind die beiden allegorischen Figuren, besonders die des linken Pilasters. Man ist bei ihr versucht, die Mitwirkung einer anderen Hand anzunehmen. Die Briefstelle Urk. Nr. 28 sagt ausdrücklich, die Arbeit habe sich verzögert wegen Mangel an Gesellen, die sich auf derlei Arbeiten verstehen.

Für die Gesamtbeurteilung Mairs ist vor allem im Auge zu behalten, daß die bis jetzt mit Sicherheit ihm zuzuschreibenden Werke alle einem kurzen Zeitraum, 1569 bis 1578, entstammen. Von da aus gewinnt die Frage Interesse, ob wir es nicht, wie manche Züge nahelegen, bisher nur mit Jugendwerken zu tun haben. Es muß also, um für die weitere Entwicklung des Meisters eine Grundlage zu schaffen, zuerst seine Lebensdauer umgrenzt werden. Ich glaube die nötigen Anhaltspunkte dafür durch Nachforschungen im Augsburger Stadtarchiv gefunden zu haben. Folgendes läßt sich mit ziemlicher Sicherheit sagen:

1. Paul Mair lebte etwa 1540—1615.

2. Sein Vater gleichen Namens war ebenfalls Bildhauer. Er ist Stiefsohn und Schüler des bekannten Augsburger Meisters Gregor Erhart, dessen Namen er anfangs auch geführt hat.

3. Ein 1576 geborener Paul Mair, wahrscheinlich der Sohn unseres Künstlers, wird auch Bildhauer genannt[1].

---

scheinen nach dieser Richtung zu weisen. Innerhalb der süddeutschen Grabskulptur sind diese Pilasterfüllungen auf alle Fälle eine vereinzelte Erscheinung. Eine entfernte Analogie bietet eine Reihe kleiner Schilde auf den Pilastern eines Grabmals, das im Augsburger Maximiliansmuseum (unmittelbar beim Eingang) seinen Platz gefunden hat. Es scheint nicht datiert zu sein. Die ausgeführten Erzgußwerke von Nürnberger und Ulmer Meistern, die man in den Kirchen zu Meßkirch und Neufra a. D. findet, haben teils einfach wappengezierte Pilaster, ganz wie unzählige steinerne Epitaphien, teils eine Ueberspinnung der ganzen Fläche mit grottesken und vegetabilischen Elementen, die mit unserem Denkmal keinerlei Verwandtschaft zeigt.

[1] Da die Feststellung von Mairs Personalien etwas umständlich ist, so sind die archivalischen Erörterungen hierüber in den Anhang verwiesen worden. (Urk. Abschnitt II.)

Von allen dreien sind in Augsburg bisher keine Werke bekannt. Paul von Stetten, dem man die meisten Nachrichten über Augsburger Künstler verdankt, erwähnt sie nicht: ebensowenig der zeitgenössische Augsburger Partrizier Philipp Hainhofer in seinen von Döring herausgegebenen Aufzeichnungen [1]. Auch für Hans Fugger scheint unser Mair, trotzdem Michael Geitzkofler ihn kennt, nicht gearbeitet zu haben: die von Lill zusammengestellten Belege enthalten seinen Namen nicht. — Unter den vielen Werken der Grabplastik, die der Dom- und der St. Anna-Kreuzgang in Augsburg beherbergen, fehlt es an Epitaphien, die sich mit Mairs Rittergrabmälern ohne weiteres zusammenstellen ließen. Doch erkennt man, daß die Herstellung der Umrahmung aus billigerem Material (Burtenbach, Geisingen) und ebenso die große Schlichtheit der rahmenden Teile in jenen Jahren in Augsburg beliebt gewesen ist. Von Werken, die Paul Mairs Werkstatt anzugehören scheinen, nenne ich folgende (sämtlich im Kreuzgang von St. Anna):

1. Wandepitaph Pailer, von Wolfgang Pailer, «Consul Augustanus», seiner 1578 gestorbenen Frau und seinen Nachkommen gewidmet. Ueber der Inschrift ein Relief (Christus bei dem Pharisäer Simon). Reliefplatte Marmor, Umrahmung Sandstein.

2. Inschrifttafel in Rollwerkrahmen für Magdalena Herwartina, Witwe des Georg Stebenhaber von Werdternaw: gest. 1573. Schriftplatte Marmor, Umrahmung Sandstein.

3. Epitaph des Hans von Barbisdorf auf Forchheim und Wilberg; gest. 1582.

4. Kleines Relief des Auferstehenden. Marmor. Bekrönung Sandsteingiebel. Inschrift Jakob Miller P. C. Anno 1567.

Größeres Interesse kommt keiner von diesen Arbeiten zu.

Ziehen wir die Summe: der Bildhauer Paul Mair in Augsburg, dessen Kunst starke Merkmale jugendlicher Unbeholfenheit und im ganzen einen etwas handwerklichen Charakter

[1] Quellenschriften für Kunstgeschichte und Kunsttechnik des Mittelalters und der Neuzeit. Neue Folge, Bd. VI u. X.

zeigt, verdankt seine vorübergehende Beschäftiguug in Württemberg, und seine versuchsweise Heranziehung zu den Stuttgarter Fürstendenkmälern vor allem seinen Aufträgen für die Familie Sebastian Schertlins von Burtenbach. Daß er nicht, wie so manche andere auswärtige Meister, dauernd in den Dienst des Herzogs gezogen wurde, hat seinen Grund nicht bloß darin, daß man am Hof die Pläne, für deren Ausführung er ausersehen war, fallen ließ, sondern ebenso in der künstlerischen Ueberlegenheit der Bildhauer von Hall und von Gmünd, die in den nächsten Jahren die großen Aufträge des Hauses Württemberg empfingen.

II. (KUNSTGESCHICHTLICHER) TEIL.

EINLEITUNG.

Die deutsche Plastik des 16. Jahrhunderts steht nicht in gutem Ruf. Bodes Urteil ist typisch: «Die gefeierte Zeit der Hochrenaissance und die folgende Spätrenaissance ist in Deutschland für die Plastik, um es kurz zu sagen, die Zeit des tiefsten Verfalls: ein allmähliches Ausklingen bildnerischer Tätigkeit in leerer, oberflächlicher Formenschönheit, die schließlich zum Absterben fast aller selbständigen Triebe derselben führt»[1].

Gewiß trägt auch das künstlerische Schaffen, das in den Rahmen unserer Betrachtung fällt, eine Reihe von Zügen, die ein absprechendes Urteil begünstigen. Es fehlen unter den Meistern nicht nur große, sondern auch im höchsten Sinn originelle Persönlichkeiten. Und während in anderen Zeiten dieser Mangel ersetzt werden konnte durch eine lebendige, gewissenhaft gepflegte künstlerische Tradition, so hat man hier beim Vergleich der etwa bis 1510 oder 20 geschaffenen Werke mit den späteren oft genug den Eindruck, daß durch die äußerliche Herübernahme fremder Motive und Formen das feinere Gefühl für künstlerisches Maß, der Blick für die natürlichen Grenzen einer bestimmten Aufgabe getrübt wurde, und daß eine Richtung auf das äußerlich Prunkhafte, eine gewisse grobe Protzenhaftigkeit die innere Leere, die Willkür der Komposition, den Mangel an tektonischer Klarheit und Ausdrucksfähigkeit mehr enthüllt als verdeckt. Dazu kommt dann die oft unerträgliche Aeußerlichkeit des Porträts: die Dargestellten scheinen nicht bloß aus einem ganz anderen, zäheren und gröberen Stoff zu

[1] Geschichte der deutschen Plastik, S. 228.

bestehen, als ihre Vorfahren vor 50 und 70 Jahren, sondern der Ausdruck geistigen Lebens ist häufig auf ein Minimum reduziert. — Wohl ist auch in Deutschland ein neues Verständnis der Statik des menschlichen Körpers gewonnen worden. Die Unklarheit, ja oft Unmöglichkeit des Stehens der Figuren ist verschwunden; der Körper, seiner grazilen Gebrechlichkeit beraubt, bedeutet wieder etwas als wuchtige lastende Masse; aber es fehlt ihm völlig die selbstverständliche königliche Würde der Haltung: sie muß fehlen, weil die Funktionen der einzelnen Glieder, ungenügend durchempfunden, nur in schematischer Weise dargestellt werden können. Der Körper ist da, er hat leidlich richtige Proportionen, aber er behält etwas Lebloses, Unorganisches: die Form hat den Stoff nicht bezwungen. Gerade da, wo das handwerkliche Können hervorragend ist, — bei vielen Denkmälern zwischen 1580 und 1620 —, hat man den Eindruck, daß die höchste plastische Aufgabe, die menschliche Figur als solche, den Bildhauer nicht wirklich interessiert hat. Von den Werken Johanns von Trarbach, Melchior Schmids, Philipp Rodleins gilt ebenso wie von Christoph Jelins Prachtgrabmälern und von den großen Studenten-Epitaphien seiner späteren Werkstatt, daß das Figürliche nicht die ihm gebührende Rolle im Gesamteindruck zu behaupten vermag.[1] Es ordnet sich im besten Fall ein, aber

[1] Dieses Urteil möchte ich auch gegenüber K. Köpchen aufrecht erhalten (a. a. O., S. 90), die, ausgehend von einem Vergleich mit der italienischen Grabplastik, betont, daß «im deutschen Grabmal die Figuren der Verstorbenen immer die Hauptsache bleiben, daß auch im größten Aufbau das Auge immer auf sie zuerst fällt.» Mir erscheint an den deutschen Wandgräbern vom Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts (Oehringen, Crailsheim, Tübingen etc.) das Charakteristische eben die Störung und Zerstörung des natürlichen Verhältnisses zwischen Rahmen und Figur. Statt der Figur zu dienen, beherrscht der erstere den Gesamteindruck. Seine Silhouettierung, seine Flächendekoration bieten dem Auge soviel Nahrung, daß er eben nicht als Fassung eines Inhalts, sondern als selbstständiges Kunstwerk wirkt: der Prunk der Kulisse übertönt den Schauspieler. Die Figur andererseits hat weder in der Haltung noch im geistigen Ausdruck noch auch nur in den Dimensionen soviel Monumentalität, daß sie gegen den Apparat des Aufbaus sich zu behaupten vermöchte. Sie steht architektonisch im Mittelpunkt, gewiß. Aber sie füllt künstlerisch den Platz nicht aus, sie hat nichts zu sagen; und eben dies macht den Gesamteindruck eines solchen Denkmals so unbefriedigend. In dem Augenblick, wo der Rahmen völlig gesiegt hat und eine einfache Inschriftplatte umschließt, ist das Gleichgewicht des Ganzen, die Einheitlichkeit des Ge-

es dominiert niemals. Das liegt doch nicht bloß an dem wachsenden Prunk des Aufbaues, der immer mehr der eigentliche Verkünder dessen wird, was der Künstler sagen wollte, es liegt ebenso an der Art, wie die Figuren selbst aufgefaßt werden. Die Haltung wirkt — vereinzelte Ausnahmen abgerechnet — entweder äußerlich pomphaft — und dann ist die Anlehnung an ein fremdes Vorbild oft leicht zu erkennen — oder sie wirkt befangen, dürftig, unzulänglich. — Der Ausdruck der Gesichter, der noch um die Mitte des Jahrhunderts bei oft geringem Können der Bildhauer vielfach eine äußerliche Porträtähnlichkeit und im Typus eine derbe Natürlichkeit aufweist, wandelt sich zusehends ins Modisch-Glatte, Vornehm-Korrekte und verliert dabei die letzten Reste von Individualität: bei einem Kopf wie dem des Herzog Ludwig oder des Fritz von Schulenburg[1] kann man sich nur noch etwa die Haartracht, nicht mehr die Gesichtszüge einprägen: man übersieht sie ganz von selbst. Die evangelische Kirche in Simmern bietet in ihrer pfalzgräflichen Grablege ein überraschendes aber sehr instruktives Beispiel für den inneren Zusammenhang der dekorativen und der figürlichen Entwicklung: Sobald der Wappen- und Säulenprunk, sobald die Riesenwandgräber beginnen, die sich in unfeinem Ausbreiten ihres Reichtums gar nicht genug tun können, so bald nimmt auch der Gehalt des Figürlichen in erschreckender Weise ab[2].

---

samteindrucks, wieder hergestellt. (Vgl. das prachtvolle Denkmal des Isaak Lindschöld, gest. 1686, in Tübingen, Turmvorhalle; und schon früher die frappante Inschrifttafel für den 1616 verstorbenen Bischof Rudolf von Halberstadt, ebenda im Chor.)

[1] Tübinger Stiftskirche.

[2] Man beachte besonders das hervorragende, mit «Jacob. 1522» gezeichnete männliche Denkmal an der Außenwand der Kapelle, und halte dagegen das schräg gegenüberstehende des Johann Pfalzgraf bei Rhein, gest. 1557, und seiner Gemahlin Beatrix, gest. 1535. Beide Künstler sind dekorativ interessiert; aber der erste konzentriert seinen Schmuck noch auf die Bekrönung, ein etwas isoliertes Prachtstück, in dem spätgotische Empfindung mit Motiven der Frührenaissance originell verbunden ist; der letztere schafft einen architektonischen Rahmen mit reichem, gleichmäßig gearbeitetem Detail: er will vor allem repräsentieren. Und dazu nun die Figuren: dort ein Porträtkopf von bester Durchbildung und beinahe monumentaler Wucht, das künstlerische Gegengewicht zu der Bekrönung; hier leblose uninteressante Modefiguren gleichgültig in den prunkvollen Rahmen hineingesetzt. (Abbildungen der Denkmäler sind mir nicht bekannt geworden.)

Die Entwicklung, die zu den Prunkdenkmälern, von 1600 geführt hat, wie wir sie in Oehringen, in Wertheim, Pforzheim, Tübingen und an vielen anderen Orten sehen, ist heute im einzelnen noch nicht durchsichtig. Sie zu ergründen, möchte doch, trotz ihrer unerfreulichen Züge, weder überflüssig noch reizlos sein.

Selbst wenn sich ihr Ende als ein völliger Verderb der nationalen Plastik darstellen sollte, bliebe es von Wert, die Faktoren, die dieses Resultat herbeigeführt haben, nach ihrer Leistung deutlich zu bewerten. Ist es mangelnder Nachwuchs an Talenten, ist es allzu große Nachgiebigkeit gegen das Fremde, ist es der unkünstlerische Sinn der Auftraggeber und die geringe Bildung und gesellschaftliche Achtung der einheimischen Künstler, oder sind es am Ende gar die politischen Verhältnisse, die für die Plastik so ungünstige Folgen hatten? Es ist klar, daß alle diese Momente in Betracht kommen, ebenso klar aber, daß wir über die Stärke ihres Einflusses nicht früher urteilen können, als bis das Leben und Arbeiten einer Anzahl mehr oder minder typischer Bildhauer uns vor Augen liegt. In dieser Beziehung ist die Literatur noch ziemlich arm, und so lang sie das ist, darf eine Darstellung immerhin ein gewisses Interesse beanspruchen, die die vorhandenen Werke um einzelne Künstler und Werkstätten zu gruppieren versucht.

Ich bin mir wohl bewußt, daß es sich dabei zum Teil um recht mittelmäßige Bildhauer handelt, bei denen man mit den Worten Meister und Künstler vorsichtig und sparsam sein muß. Es wird auch Niemand einfallen, Männern wie Mair und Baumhauer als Persönlichkeiten in der Geschichte der deutschen Kunst einen Platz anweisen zu wollen. Aber sie sind doch in mancher Beziehung typische Erscheinungen. Was an ihnen interessieren kann, ist schon ihre Selbsteinschätzung und ihre Wertung durch die Zeitgenossen, die Tatsache ihrer Beiziehung zu den fürstlichen Grabdenkmälern, ihre Art zu arbeiten und ihre Bezahlung. Für all diese Dinge geben die archivalischen Urkunden schätzbares Material; dieses aber bekommt Leben und Farbe erst, wenn wir eine Anzahl von Werken gefunden und kennen gelernt haben. Daß es alle erreichbaren sind, diese Forderung darf wohl hier eher als sonst zurückgestellt

werden. Ich habe mir natürlich Mühe gegeben, möglichst viel zu finden. Aber wer die Beschaffenheit der gedruckten Quellen, vor allem die beiden ersten Bände des württembergischen Inventars kennt, wird hier solange Nachsicht zu üben geneigt sein, als unsere amtlichen Veröffentlichungen noch nicht auf der Höhe stehen [1].

Auch eine Betrachtung schwäbischer Renaissancegrabmäler, die auf Vollständigkeit keinen Anspruch erhebt, zeigt, auf welche Probleme es vor allem ankommt. Von Christoph von Urach bis auf Sem Schlör, mindestens seine Frühwerke, ist die Entwicklung verhältnismäßig einfach und ohne große Lücken.

Nach 1570 gewinnt der niederländische Einfluß an Stärke. In welcher Form macht er sich geltend? Sind vor allem die Vorlagenbücher oder sind Meister wie Colins, Vernuken, Roment seine Träger? Welcher Anteil kommt den süddeutschen Meistern selbst an der Umbildung der Formen zu? Von der Beantwortung dieser Fragen sind wir noch ziemlich weit entfernt. Aber das Material an Denkmälern wie an Urkunden ist für diese Zeit so groß, daß seine Bearbeitung einen wirklichen Einblick in die kunstgeschichtlichen Vorgänge verspricht.

Von verschiedenen Seiten her sind Anläufe gemacht worden, um in die noch ziemlich dunkle Periode einzudringen. Ein Ergebnis wird jeder Versuch haben, der ohne Vorurteile und mit zureichenden Mitteln unternommen wird: die Vorstellung, als habe man es in dieser Zeit nur mit einer Verwilderung des Geschmacks zu tun, ist ein Irrtum. Sie ist es zum mindesten auf dem Gebiet der Dekoration und der einzelnen Ornamentformen. Hier sehen wir nach allerlei scheinbar ergebnislosen Anläufen in verschiedener Richtung die Bildhauer schließlich zu einzelnen Leistungen vordringen, denen heute niemand mehr ernstlich bestreiten wird, daß sie originell, daß sie national, d. h. spezifisch unitalienisch, und daß sie dekorativ

---

[1] In den von Paulus bearbeiteten zwei ersten Bänden des Inventars (Neckarkreis und Schwarzwaldkreis) sind reichhaltig, wertvoll und zuverlässig nur die Anhänge, die von Klemm herrühren. Der eigentliche Text macht oft den Eindruck eines flüchtigen Exzerpts aus den Oberamts-Beschreibungen, voll unbestimmter Ausdrücke und ohne daß der Zweck der Inventarisation klar im Auge behalten wäre.

wirksam sind. Wenn schon vor 50 Jahren Klunzinger[1] bei der Beschreibung des Jelinportals am Tübinger Schloß dem Eindruck des phantastischen Reichtums und der guten Mache sich nicht entziehen konnte, während er es «in Betreff der Erfindung geschmacklos» nennt, so werden wir heute, das Charakteristische und Selbstempfundene der korrekten Anpassung an ein Ideal vorziehend, gerade die Erfindung der einzelnen ornamentalen Motive und ihre dekorative Verwertung an einem solchen Werk für eine wirkliche Leistung der deutschen Kunst anzusehen geneigt sein, und unsere Kritik wird sich eher der Frage zuwenden, ob hier die Plastik noch innerhalb der Grenzen ihres Materials bleibe und ob sie nicht hie und da bloß malerischen Zielen zustrebe.

Die Erkenntnis, daß das Dekorative die eigentliche Domäne der vorgeschrittenen deutschen Renaissanceplastik bildet, scheint nun freilich auf eine andere Art ihrer historischen Behandlung hinzuführen, als sie im folgenden für einzelne kleine Ausschnitte versucht ist. Die Künstlerpersönlichkeiten verlieren in einer solchen Zeit an Interesse. Die Entwickelung der ornamentalen Einzelform und des dekorativen Geschmacks und Gefühls im Ganzen erscheint als das einzig beachtenswerte Problem. Und soweit dabei der hervorragende Einfluß einzelner zutage tritt, werden es Stecher, nicht Bildhauer sein: die Meister der Vorlagenwerke, die die Formenwelt des Rollwerks und des Knorpelwerks geschaffen und umgebildet haben. In dieser Richtung bewegt sich die feinsinnige und lehrreiche Untersuchung von Max Deri[2].

Es ist aber klar, daß die Plastik auch da, wo sie ihre ornamentalen Urformen nicht selbst erfindet, doch ihre relativ selbständige Entwicklung hat. Immer muß sie das von den Ornamentzeichnern Dargebotene für ihre Zwecke sichten und bearbeiten. Der bisher einzige umfangreichere Versuch, die praktische Bedeutung der Ornamentstiche einer bestimmten Epoche zu bestimmen, hat denn auch gezeigt, daß zwar eine

[1] Organ für christliche Kunst, herausg. von Fr. Baudri, 1860, S. 163.
[2] Das Rollwerk in der deutschen Ornamentik des 16. und 17. Jahrhunderts, Berlin 1906.

Reihe von Vorlagen überraschend schnell nach ihrem Erscheinen verwertet wurden, daß aber «ein sklavisches Kopieren nur in den seltensten Fällen stattfindet; fremde Motive finden sich mit eigenen oft in so seltsamer Weise zusammen, wie an einem der Portale im Tübinger Schloßhof, so daß «es scheint, als ob die Lust Eigenes zu schaffen, bei aller Anlehnung immer die vorherrschende war [1]».

Selbst wenn für die spätere Zeit des Jahrhunderts dieser letzte Satz etwas eingeschränkt werden müßte, so zeigt doch ein Blick z. B. in Wendel Dietterleins «Architektura» (1593/94), daß derartige Werke auch da, wo sie direkt Entwürfe für Architektur und Plastik zu geben scheinen, vom Bildhauer schon aus technischen Gründen niemals direkt benutzt werden konnten [2].

So ist zwar die Untersuchung der praktischen Wirksamkeit bestimmter Vorlagenbücher und Stiche gewiß eine der notwendigen Vorarbeiten für das kunstgeschichtliche Verständnis der Zeit; aber es kommt ihr für die Plastik weder das erste noch das letzte Wort zu. Die Geschichte derselben bedarf als Grundlage zunächst einer Feststellung der Schul- und Werkstattzusammenhänge bei möglichst vielen einzelnen Werken und Bildhauern; und sie kann, solang das Material der Ornamentstiche wenig bearbeitet ist, sich einstweilen damit begnügen, sich die Tatsache der Beeinflussung klar zu machen, ohne den verschlungenen und vielfach auf immer verschütteten Weg freizulegen, auf dem eine Einzelform bis zu ihrem jetzigen Platz an einem Torgiebel oder Grabmalaufsatz gelangt ist.

Endlich darf noch darauf hingewiesen werden, daß die Beschäftigung mit den einzeln Meistern der Mitte und der Spätzeit des 16. Jahrhunderts der Geschichte des ganzen Kunstbetriebs und des Kunstinteresses innerhalb eines bestimmten Territoriums Stoff zuführen wird. Die württem-

---

[1] A. Brinckmann, Die praktische Bedeutung des Ornamentstichs für die deutsche Frührenaissance. Straßburg 1907. S. 93.

[2] Ein bezeichnendes Beispiel ist auch das erste Vorsetzblatt in dem oben besprochenen Cod. hist. fol. 130 der Stuttgarter Landesbibliothek. Der Maler Jakob Züberlin, der mit Jelin gleichzeitig in Tübingen wirkte, hat es entworfen.

bergischen Denkmäler, zu deren Verständnis die vorliegende Arbeit einen Beitrag liefern möchte, entstammen einer großen Zeit vaterländischer Vergangenheit. Die Einführung der Reformation bedeutet in Württemberg mindestens für die Quantität des Geschaffenen keinen Rückschlag, sondern den Beginn einer lebhaft bewegten Epoche, deren künstlerisches Leben erst mit dem Unglücksjahr 1634, genau 100 Jahre nach ihrem Beginn, unterbunden aber keineswegs vernichtet wird. In dieser ganzen Zeit ist es das Fürstenhaus, das durch den Umfang und die Bedeutung seiner Aufträge einen bestimmenden Einfluß auf die Kunstübung behält: ihm folgen der Adel, die Städte und bestimmte Korporationen, wie die Universität. Am planmäßigsten und glänzendsten wurde die Architektur bedacht. Aber die Bildhauer, die Maler, die Medailleure kamen wahrhaftig nicht zu kurz. Gewiß hat das glänzende Bild dunkle Züge genug. Die Ausgaben überschreiten oft die Mittel des kleinen Landes. Es fehlt am Hof fast durchaus an feinerem Verständnis für das eigentlich Künstlerische und seine natürlichen Bedingungen. Die Vorliebe für Raritäten und Kuriositäten und die häßliche Bevorzugung der Ausländer unter dem sonst so verdienstvollen Herzog Friedrich, haben der rationellen Kunstpflege große Summen entzogen. Aber viel davon fällt der Mode, dem Zeitgeschmack zur Last. Es wäre ein Unrecht, diese Züge zu unterstreichen, statt vielmehr die großartige Förderung von Kunst und Künstlern zu bewundern, in einer Zeit, deren öffentliches Leben charakterisiert ist durch kleinlichen theologischen Hader und durch zunehmende politische Unsicherheit; in einem Land, das weder zu den größten noch zu den reichsten Territorien zählte. Die gewaltsame Zerstörung so vieler kirchlicher Kunstwerke, das Mißtrauen gegen die »Bilder«, das unsere Periode einleitet, hat hier so wenig wie anderswo den künstlerischen Sinn zu ersticken vermocht: es sind die Fürsten, die ihm neue Aufgaben gestellt haben.

Diese Neuheit der Aufgaben muß man, neben dem Eindringen der italienischen Formenwelt am Anfang des Jahrhunderts, im Auge behalten, um manche Formlosigkeit, manches Mißverstandene und Verschrobene milder zu beurteilen. Wir werden nicht selten die Absicht von der Ausführung zu unter-

scheiden haben. Wir werden aber auch erkennen, wie in dieser so übel berufenen Periode deutscher Plastik die charakterlose Nachahmung des Fremden durchaus nicht die Regel gewesen ist, und wie neben der vielgerühmten Kleinkunst manche Werke der Steinbildhauer mit Ehren ihren Platz behaupten.

I.

JOSEF SCHMID VON URACH.

Schmids Anfänge liegen für uns im Dunkel. Hätte er sich nicht ausdrücklich auf einem seiner Werke[1] als Uracher bezeichnet, so könnte man selbst über seine Heimat im Zweifel sein. Denn, sieht man von den zwei Uracher Grabsteinen ab, deren Entstehungszeit nicht unbedingt sicher ist, so begegne er uns mit seinem frühesten Werk fern von Württemberg, in dem nah bei Worms gelegenen Herrnsheim, das dem Rittergeschlecht der «Kämmerer von Worms, gen. von Dalberg» gehörte. Der große geographische Bezirk, auf dem sich seine Werke verteilen, macht es von vornherein wahrscheinlich, daß er aus einer Werkstatt mit weitreichenden Beziehungen hervorgegangen ist.

So erscheint es naheliegend, in Christof von Urach seinen Lehrer zu vermuten. Dieser interessante und im Vergleich mit späteren Meistern vielseitige Künstler, dessen bezeichnete Werke von 1518 bis 43 reichen, hat sich in Offenburg und in Baden-Baden ebenfalls als Uracher bezeichnet[2]. Er ist also nicht bloß ein Landsmann von Schmid, sondern auch, gleich ihm, weit herum gekommen.

Trotzdem ist es mir nicht wahrscheinlich, daß er Schmids eigentlicher Lehrer war. Zwar daß der letztere schon 1555

[1] Epitaph des Wolf von Vellberg (1553) in Stöckenburg. Der Kontrakt bei Wi., S. 13, nennt ihn auch den Steinmetz von Urach; doch wäre das allein nur für seinen Wohnsitz beweisend.

[2] Die Nachrichten über ihn sind von Schumann zusammengestellt und kritisch verarbeitet in der Uracher Oberamts-Beschr. von 1909, S. 596 ff.

starb, ihn also sicher nicht lang überlebt hat, würde noch nicht dagegen sprechen, da nach manchen Anzeichen Schmid jung gestorben ist. Aber der Charakter der Werke ist zu verschieden.

In Christof von Urach traf die Renaissanceströmung auf einen in spätgotischer Tradition aufgewachsenen, aber nicht erstarrten Meister, der das Neue offenbar mit größter Bereitwilligkeit ergriff. So wenig sein Entwicklungsgang im einzelnen geklärt ist, seine Arbeiten zeigen doch mit aller Bestimmtheit, daß er einer der selbständigsten und originellsten Plastiker gewesen ist, die in den ersten Jahrzehnten des neuen Jahrhunderts in Süddeutschland aufgetreten sind. Mit den Elementen der neuen Dekorationskunst italienischer Herkunft sucht er in wiederholten Anläufen ein Neues zu schaffen, das durchaus persönlich empfunden erscheint. Gewiß überwiegt vor seinen bisher bekannten Werken meistens der Eindruck des originellen Versuchs den der künstlerischen Abrundung. Gerade im Dekorativen, worauf offenbar sein Hauptinteresse gerichtet war, sind es mehr entwicklungsfähige Einfälle und urwüchsige Einzelmotive, als brauchbare Gesamtformen des Aufrisses, die er seinen Grabmälern mitgeben konnte. Seine üppig wuchernde Erfindungsgabe, der, wie ein Beurteiler mit Recht hervorhebt [1], ein Zug zu barockem Reichtum anhaftet, findet, nachdem die gotischen Formen verlassen sind, anfangs keinen Rahmen für ihre Gebilde. Das überaus untektonische Monument des Jörg von Bach in Offenburg [2] ist dafür der deutlichste Beweis. Später freilich, besonders in dem Wertheimer Denkmal von 1543, ist doch auch der Aufbau mindestens nicht ungeschickt, und es möchte manchen Betrachter geben, der entgegen der Meinung v. Oechelhäusers [3] dem überquellenden und doch kräftig zusammengehaltenen Reichtum dieses Epitaphs den Vorzug vor der eleganten aber unpersönlichen Art des danebenstehenden kurz vorher entstandenen gibt [4].

---

[1] Badisches Inventar, Kreis Mosbach. Bd. IV. 1. Abteilung. S. 259.
[2] Abb. ebenda, Kreis Offenburg. S. 488.
[3] Ebenda an der unter [1] genannten Stelle.
[4] Georg II., gest. 1530 Beide sind, freilich recht unvollkommen, abgebildet bei Ortwein, Bd. II, Abteilung XVI.

Josef Schmid zeigt gegenüber dem stets wechselnden Antlitz dieses talentvollen Einspänners eine auf den ersten Blick beinahe ermüdende Gleichförmigkeit. Es ist als ob er die einmal gefundenen und bewährten Formen mit einer gewissen Aengstlichkeit festhielte. Freilich modifiziert sich dieser Eindruck sehr bald: in den sechs Jahren seiner Tätigkeit, die wir allein überblicken, finden wir deutliche Spuren davon, wie der Künstler zielbewußt an sich selbst und seiner Kunst gearbeitet hat. Er versteht am Schluß denselben Inhalt feiner, vornehmer, treffender auszudrücken als früher. Aber weder der Aufbau seiner Denkmäler, noch sein mit sichtlicher Liebe angebrachtes schönes Laubwerk, läßt sich unmittelbar von dem älteren Uracher Meister herleiten. — Auch er entfaltet sein Können vorwiegend im ornamentalen, weniger im figürlichen Teil seiner Werke. Aber wie viel gebundener, wie viel schulmäßiger und korrekter ist seine Ausdrucksweise. Wenn man sein frühestes Werk gesehen hat, so bieten die späteren keine eigentliche Ueberraschung mehr: seine Hand ist unverkennbar, auch wo er sein Zeichen nicht angebracht hat. Während Christof von Urach uns ahnen läßt, welcher Reichtum von dekorativen Möglichkeiten in der deutschen Frührenaissance steckte, scheint bei Schmid der Strom in ein enges Bett geleitet, in vorbestimmter gerader Richtung fortzufließen. Es ist leicht möglich, daß wir noch mehr Werke von ihm finden, aber unwahrscheinlich, daß sie uns neue Seiten von ihm erschließen. Ohne Handwerker im üblen Sinn zu sein, steht er doch dem Handwerk näher als sein bedeutender Landsmann.

Im Jahr 1555, spätestens Anfang 1556, ist Schmid gestorben. Auf seine äußeren Verhältnisse wirft ein kürzlich zu Tag gekommener Schriftwechsel des Jahres 1558 ein bezeichnendes Licht[1]. Da er auch sonst Interesse bietet, sei er hier mitgeteilt:

1558 Mai 31.: Herzog Christoph an den Obervogt von Urach. Er hat gehört, «das meister Joseph bildhauers verlassen wittib bei dir die zwuo patronen

[1] Herr Prof. Dr. Ernst, der die Stücke im StA. Stuttgart auffand (Ausgestorbener Adel L. 33), hat mich durch ihre Ueberlassung zu besonderem Dank verpflichtet.

oder visierung beeder grabstein unsers herrn vatters und herzog Eberharts . . . . noch bei handen haben soll»; er soll sie von ihr fordern und einschicken, «dann wir derselben in anderweg notturftig seien» — (Konzept).

Juni 2.: Der Obervogt von Urach an Herzog Christoph: Er schickt die Patronen und Visierung von Herzog Ulrich und Eberhard. Die Witwe beschwerte sich dieselben herzugeben; sie sagt, es sei «der gebrauch, das die patronen oder visierungen der arbaiten, so die meister dies handwerks machen, ihnen den meistern bleiben solen». Der Obervogt hat ihr erwidert, der Herzog werde sich gegen sie so halten, daß sie ohne Klage sein werde. «Dieweil dann der gut eherlich man maister Joseph selig mit seiner kunst, mie und arbait nit mehr erobert dan das er sein hausfrau (ain frum erbers weib) mit 5 jungen unerzogen kindern im witwenstand und groser armut verlasen, so thet E. F. G. werlich ain nottdurftig wol angelegt almosen, so sie ir der witfrauw und iren kindern etwas aus gnaden, es were an frucht oder sunst, verschaffen ließen».

Juni 2.: Herzog Christoph an den Obervogt: er wird die Patronen der Witwe ehestens wieder zukommen lassen. «Oder kannst du mit ihr verhandeln, was man ihr geben soll: will sie ihr bezahlen lassen, obwohl sie uns zu nichts nütz sind.» — (Konzept).

Um Schmids Werke zu würdigen, gilt es zunächst, ihre zeitliche Reihenfolge festzustellen. Drei sind mit Jahreszahlen bezeichnet, das Kilchberger mit 1552, das Stöckenburger mit 1553, die Prinzeß Anna in Tübingen mit 1555: für Herzog Eberhard und Ulrich haben wir den Kontrakt, der im November 1550 mit dem Meister abgeschlossen wurde, und ihre sofortige Inangriffnahme vereinbart: sie sollen «hie zwischen Martini uffs allerlengst» verfertigt werden[1], d. h. also innerhalb Jahresfrist bis November 1551. Da Schmid im Herbst 1550 auch als Stuckateur am Heidelberger Schloß bezeugt ist[2], so

[1] Wi., S. 19.

[2] Aus den bei Rott, Otthreinich und die Kunst, S. 216 ff., mitgeteilten Briefen ergibt sich folgendes: Herbst 1550 sandte Herzog Ulrich den «Gipser»

wird man das Herrnsheimer Monument wohl am besten in die Zeit unmittelbar nach dem Tod des dort Dargestellten, also ins Jahr 1549, oder in den Anfang des folgenden setzen. Viel früher möchte ich es schon deshalb nicht datieren, weil die Inschrift, die das Todesdatum des Mannes enthält, höchst wahrscheinlich von Schmid selbst angebracht ist. — Zwei Grabsteine, die mit diesem Denkmal etwa gleichzeitig entstanden sein werden, finden wir in der Amanduskirche in Urach. Auch wenn sie vor den Herrnsheimer Aufenthalt fallen, so beginnt die dauernde Beschäftigung unseres Meisters in Württemberg doch erst mit dem herzoglichen Auftrag, der ihm am 24. November 1550 erteilt wurde. Von Arbeiten, die er, abgesehen von den herzoglichen Denkmälern in der Folgezeit geliefert hat, waren bisher die in Tübingen (im Prinzenstuhl), in Kilchberg und Stöckenburg bekannt. Es kommt hinzu ein schönes Werk in der Kirche zu Berneck O./A. Nagold, das der Landhofmeister Balthasar von Gültlingen sich und seiner Frau ziemlich lang vor seinem 1563 erfolgten Tode hat errichten lassen. Ich setze es in die Zeit des Stöckenburger Epitaphs und komme so zu folgender Datierung der erhaltenen Schmid'schen Arbeiten:

1. Grabdenkmal des Wolf Kämmerer von Worms gest. 1549 und seiner Frau Elisabeth geb. Fetzer von Geispitzheim, gest. 1534. Herrnsheim Kirche. 1549/50
   Abb. Hess. Inventar. Kreis Worms, Fig. 35.

Michel von Hardt auf die Bitte Friedrichs II. nach Heidelberg. Den am dortigen Schloß vorzunehmenden «Gipsbaw» getraut sich dieser nicht allein ausführen zu können, und veranlaßt daher, daß ihm «Joseph bildhawer» beigegeben wird. Gemeint ist Joseph Schmid, dessen voller Name in dem Schreiben Friedrichs II. (S. 216) genannt wird. In Heidelberg erscheint Joseph Schmid als der Leitende, der den Bau übernimmt, Michel von Hardt als der Ausführende. Der Tod Herzog Ulrichs (1550, Nov. 6) unterbricht die Arbeit. Joseph Schmid hat «solchen vilgnanten baw weitter nit mer wiesen auf sich zu nemen, sonder der begräbnus, daran er noch heutigs tags (Juli 1551) schafft, sich underfahen müssen». Zur Fortsetzung des Werks sendet Herzog Christoph im Juli 1551 den Tübinger Gipser Konrad Wagner mit Gesellen nach Heidelberg. (Sein Familienname ist für Tübingen bezeugt durch die im Stuttgarter StA. vorhandenen Türkensteuerlisten von 1542 u. 44). Vgl. oben S. 47, Anmerkung 2.

2.	Figurengrabstein des Ritters Hans Nothafft, gest. 1549, August 12. Amanduskirche. Urach. Abb. Württ. Inv. Schwarzwaldkr. nach S. 480.	1549/50
3.	Wappengrabstein des Dr. iur. Niklaus Müller gen. Maier, gest. 1549, Apr. 1. Ebenda. Abb. am selben Ort [1].	1549/50
4.	Tumba Herzog Ulrichs von Württemberg, gest. 1550 Nov. 6. Tübingen. Stiftskirche.	1551
5.	Tumba Herzog Eberhards von Württemberg, gest. 1496. Ebenda. (s. Tafel.)	1551
6.	Steinerne Umrahmung für zwei Inschrifttafeln. Ebenda.	1551 od. 52.
7.	Wandgrabmal des Johann von Ehingen, gest. 1562, Febr. 18. Kilchberg. Kirche. (s. Tafel.)	(bez.) 1552
8.	Epitaph des Wolf von Vellberg, gest. 1556 und seiner Gemahlin Anna g. Treschin von Buthlarn, gest. 1562. Stöckenburg. Kirche. (Abb. Inv. Jagstkreis I. S. 692).	(bez.) 1553
9.	Epitaph des Wilhelm von Janowitz, gest. 1562 und seiner Frau Anna geb. von Sachsenheim, gest. 1553. Tübingen. Stiftskirche. Prinzenstuhl.	1553/54
10.	Doppelepitaph des Balthasar von Gültlingen, gest. 1563 und seiner Gemahlin Agnes geb. von Gemmingen (ohne Angabe des Todesjahrs). Berneck. Kirche. (s. Tafel.)	1554
11.	Tumba der Prinzeß Anna von Württemberg, gest 1530. Tübingen. Stiftskirche. Chor.	(datiert) 1555

[1] Die Aufstellung der Grabmäler ist jetzt etwas verändert.

HERRNSHEIM.

Auf die Frage, wie Josef Schmid nach Herrnsheim kam, vermag ich bis jetzt keine Antwort zu geben. Allerdings gibt es in derselben Kirche, wo Schmids Werk steht, ein Grabdenkmal, das einer 1547 jung verstorbenen Frau Margarete von Dalberg geb. von Rechberg gewidmet ist. So nah es liegt, daß Josef Schmid durch die schwäbische Familie dieser jungen Frau nach Herrnsheim empfohlen worden wäre, so kann ich mich doch nicht entschließen, ihm das Denkmal zuzuschreiben. Eine kurze Beschreibung des Werks mag dies begründen.

In die Hintergrundsplatte ist eine sehr flache Nische eingeschnitten, die keinerlei Rahmung zeigt. Diese Platte ist flankiert von Pilastern, die sehr stark (etwa 20 cm) vortreten und zusammen mit dem geraden Quersturz eine kastenförmige Umrahmung bilden; das Gebälk trägt die Inschrift in lateinischen Typen, wie sie bei Schmid sonst in jener Zeit nicht vorkommen. Darüber steht ein halbrunder eingetiefter Giebel. Das Wappen darin hat schönes Laubwerk, ebenfalls nicht ganz dem Schmidschen entsprechend. Von der Hintergrundsplatte hebt sich die rein frontale Figur der Verstorbenen ab, die der Meister sich wohl liegend gedacht hat. Sie hat die Hände vor der Brust gefaltet; der Rosenkranz folgt genau der ein spitzes Dreieck bildenden Gewandöffnung. Ober- und Untergewand zeigen die gleiche regelmäßige, einfach aber fein empfundene Faltengebung. Die einzelnen Falten haben halbrunden Querschnitt, die Rinnen nur Linienbreite. Dennoch entsteht keine Eintönigkeit; unten wird durch drei gesäumte Querstreifen

ganz leise die Horizontale betont. Die Füße sind unsichtbar. Das Gesicht von jugendlicher Zartheit, etwas flacher und unartikulierter als bei Schmids sicheren Werken. Das Ganze ist ein Werk von stillem Reiz und einheitlicher Stimmung, die durch ein paar handwerklich grobe Züge (besonders die Behandlung der Wappenpilaster) nicht verwischt wird.

Haben wir hier ein Werk aus Schmids früherer Zeit vor uns? Ich glaube nicht. Die Entstehungszeit kann, da die Dargestellte schon mit 18 Jahren starb, nicht über das Todesjahr 1547 hinaufgerückt werden; die Denkmäler der Margarete und das von Schmid bezeichnete des Wolf von Dalberg und seiner Frau müssen also kurz nacheinander entstanden sein. Dann aber spricht vor allem eines gegen Schmids Autorschaft bei dem älteren Denkmal: die bewußte Stilisierung, die jede Bewegung der Figur, jede unruhige Durchfurchung des Steins vermeidet, um einen einzigen Eindruck, den des Todesschlafs, zu erzeugen. Schmid hat einmal, am Ende seines Lebens, ein Werk geschaffen, das ähnliche Tendenzen zeigt. Aber wir werden sehen, wie er sich langsam zu dieser tieferen, monumentaleren Erfassung seiner künstlerischen Aufgabe durchringt. Vor 1549 hat ihm all das sicher fern gelegen.

In seinem sicheren Herrnsheimer Werk ist er noch der geschickte und sorgfältige Interpret kleinmeisterlicher Gedanken. Er kann sich gar nicht genug tun in der Freude, sein Denkmal mit schönen Ornamenten auszuzieren. Wo es Flächen zu füllen gilt, da ist er mit seinem Können bei der Hand: an Sockel, Pilastern und Gebälk, an den ornamentierten Teilen des Harnischs und an dem gemusterten Gewand der Frau verweilt er mit solcher Liebe bei den Einzelheiten, daß die Gesamtwirkung in die Brüche zu gehen droht. Das Prachtstück des Ganzen ist die herrliche Breitfüllung des Sockels: zwei stilisierte Ranken in der Art des Aldegrever und ein kranzumschlossenes Mittelstück[1]. Derber sind die schmalen Hochfüllungen der Pilaster. Durchweg ist die Mittelachse festgehalten, wenn auch nicht immer ausdrücklich betont. Die Art, wie die

[1] Die Photographie bringt die Schönheit der Arbeit hier nicht ganz zur Geltung, und das Original ist wegen der davor stehenden Bänke nur schlecht zu sehen.

Wappen an die Pilaster des Blendbogens angeleimt erscheinen, ist nicht selten. Außerhalb Württembergs findet sie sich z. B. an dem schönen gleichzeitigen Werk des Meisters C. F. in Großsteinheim[1]. Schmid verwendet sie, um auch hier die leeren Flächen möglichst mit prickelnder Bewegung zu erfüllen.

Entfaltet er so in der Flächenfüllung einen Reichtum von Detailarbeit, so tritt in der Silhouette eine gewisse Sprödigkeit der Erfindung zu Tage. In den Giebelfeldern erscheinen als Träger der Inschrift Pergamentblätter, deren mehrfach eingekerbter Rand sich zu dünnen hülsenartigen Gebilden und einfachen Blattformen aufrollt, — eine charakteristisch frühe Art des Rollwerks, der wir ähnlich in Berneck begegnen. — Die Umrißlinie der Giebel selbst stößt ohne jeden Schmuck kahl und hart auf das obere wagrechte Gesims: besonders auf den Seiten wo ein breiter Raum freibleibt, ein Eindruck von peinlicher Dürftigkeit. Andere, und nicht bloß spätere, Meister als Schmid empfinden gerade hier das Bedürfnis, durch eine Fülle architektonischen und malerischen Ornaments den Uebergang von der Spitze bis zum Körper des Denkmals, das Auseinandergehen in die Breite, zu markieren. Immerhin darf man sagen, daß gerade hier Schmids Zugehörigkeit zur Frührenaissance besonders deutlich wird, und man begreift, daß der vollsaftige quellende Reichtum, die Fülle der Bewegung in der Umrißdekoration der späteren Jahrzehnte den Zeitgenossen als ein Fortschritt erscheinen mußte gegenüber solchen dünnen, etwas akademisch anmutenden Gebilden wie den Herrnsheimer (und Großsteinheimer) Giebeln.

Ein Wort über die Figuren. Auch wenn man Schmids spätere Arbeiten nicht zum Vergleich heranzieht, hat das Urteil des Inventars wenig Einleuchtendes: «Das Antlitz vereinigt Innigkeit und tiefe Empfindung mit würdigem Ernst», — «Der Kopf des Mannes mit dem wallenden Bart ist zugleich ein Bild energischer Kraft». — Kopf und Körper des Mannes sind

[1] In Hessen, nahe bei Hanau, am Main gelegen, früher kurmainzischer Ort. Abb. Inv. Kreis Offenbach, S. 47. Rott hat den Namen des Bildhauers gefunden: es ist Conrad Forster, mit dem Josef Schmid in Heidelberg beinahe sicher zusammengetroffen ist. (Vgl. oben S. 93, Rott, a. a. O., S. 90). In der Beherrschung des Figürlichen ist Forster dem Schmid weit überlegen. Dagegen zeigt der Aufriß seines Grabmals in Großsteinheim eine auffallende Aehnlichkeit mit Schmids Herrnsheimer Werk.

ungeschickt verdreht, die flachen Augenhöhlen, die aufgerissenen Augen, die nach oben gezogenen Stirnfalten machen eher einen etwas blöden als einen kraftvollen Eindruck; es ist das einzige Stück des ganzen Denkmals, das uns den Meister wirklich unsicher und unbehilflich zeigt. — Die Frau ist schon in der entschieden nach links gewendeten Stellung glücklicher. Hier hat der Künstler rascher seinen bestimmten Typus gefunden, den er fast bis zuletzt beibehält: mit Ausnahme der Prinzeß Anna sehen sich alle seine Frauen ähnlich wie Schwestern. Das Gesicht ist lang und ziemlich voll, die Augen ein wenig starr, der Ausdruck vornehm und ernst, ziemlich zurückhaltend, ja unpersönlich. In Tübingen (bei der Frau von Janowitz), wie in Stöckenburg und Berneck finden wir nur ganz leise Abwandlungen desselben Motivs. Man muß sich hüten, Schmids Figuren für Porträts zu nehmen: nicht bloß in äußerlichen Dingen wie Kleidung, Haar- und Barttracht hat der Meister, abgesehen von den Fürstenbildern, sich an sein Schema gehalten.

Das Material des Herrnsheimer Denkmals ist ein gelblicher Sandstein, der von einer weißen Uebertünchung jetzt größtenteils wieder befreit ist.

Trotz der Befangenheit, die an einzelnen Stellen hervortritt, ist es klar, daß wir es hier nicht mit dem frühesten selbständigen Werk Schmid's zu tun haben; er muß sogar, als er diesen Auftrag erhielt, schon einen gewissen Namen gehabt haben. Die Aussicht, weitere Werke von ihm zu finden, ist also keineswegs gering. In Worms und seiner unmittelbaren Umgebung scheint allerdings außer dem besprochenen Grabmal nichts erhalten. Aber z. B. in Wimpfen a. B. findet sich das Zeichen unseres Meisters heraldisch links, daher umgekehrt wie sonst) an der Säule des Renaissancegehäuses für die Kreuzigungsgruppe, zusammen mit der Jahreszahl 1551. Freilich kann es bei dem Fehlen der Initialen nicht ohne weiteres auf Josef Schmid gedeutet werden. Auch die Arbeit selbst scheint auf die Person des Meisters keinen sicheren Schluß zuzulassen[1]. Die beiden

[1] Hess. Inv. Ehemaliger Kreis Wimpfen, S. 84 u. 86. Ich kenne das Werk nur aus dieser Abbildung.

die auf Josef Schmid zurückgehen, kann man, da es einfache Grabsteine sind, nicht wohl vor das Todesjahr der Bestatteten, also vor 1549 setzen.

Nur der eine, der für den Ritter Hans Philip Nothafft, gibt Anlaß zu etlichen Bemerkungen. Er trägt den Charakter eines frischen, nicht ohne jugendlichen Schwung entworfenen Werks, bei dem es dem Meister weniger auf die Exaktheit der Arbeit, als auf ein lebendiges Erfassen und Hinstellen der Figur ankam. Allerdings waren ihm dabei bestimmte Grenzen gezogen: es handelte sich um ein Flachrelief[1]. Trotzdem wählt er, wohl seinem Auftrag gemäß, für den Ritter die reine Frontalstellung und führt sie soweit durch, daß er auch die Füße gerade nach vorn richtet, sie also aufs stärkste verkürzen muß: ein etwas kühnes Wagnis, das nicht gerade von großem Geschmack, aber von eindringlichem Streben nach Naturtreue zeugt. Der Darstellung eines freien und kräftigen Stehens dient auch die in die Seite gestemmte Hand. Nur freilich macht sich hier die geringe Relieftiefe störend bemerklich: der Ellbogen kommt zu weit nach vorn, man empfindet daher die Funktion von Arm und Hand nicht; sie wirken wie aufgeleimt.

Für die Urheberschaft Schmid's an dem nicht bezeichneten Werk möchte ich mit Entschiedenheit eintreten[2]. Es spricht dafür vor allem schon das Laubwerk der vier Wappen. Der fleischig-üppigen, muskulösen Blattbildung begegnen wir bei allen Schmidschen Werken, besonders in Herrnsheim und an den Pilasterfüllungen im Tübinger Chor. Ferner zeigt der Bart des Ritters die bei Schmid beliebte Mittelteilung[3]. Der Löwe, auf dem der Dargestellte steht, zeigt im Verhältnis zu dem großen emporgehobenen Kopf einen kleinen Körper und eine Anordnung

[1] Größte Tiefe 4 cm.

[2] Auch Schumann hat sich dafür ausgesprochen O.-A.-Beschr., S. 530.

[3] Hierin besonders dem Dalberg in Herrnsheim verwandt. Daß diese Barttracht einfach die Mode jener Jahre wiedergibt, wie Schumann (O.-A.-Beschr. Urach, S. 601) annimmt, ist mir nach meiner Kenntnis zeitgenössischer Denkmäler unglaubhaft. Die Aehnlichkeit des Kopfes mit den anderen Schmidschen wäre noch deutlicher, wenn bei dem Uracher nicht die Nase verstümmelt wäre.

des Haares in schwungvoll gewellten Strähnen, die sich fast ganz ebenso in Kilchberg findet. Einzelne andere Züge wie das Aufstützen des Schwerts auf den Löwenkopf und der um das Schwert sich ringelnde Riemen, möchten, da sie in der Woller'schen Werkstatt und auch sonst wiederkehren, eher den Charakter der Mode tragen.

Der Stein als Ganzes ist durchaus im Sinn einer Grabplatte behandelt: nicht bloß läuft der Schriftrand an allen vier Seiten gleichmäßig herum, sondern das Innenfeld ist durch eine Bordüre von stilisierten Blättern eingefaßt, ein Motiv, das seiner ursprünglichen Bedeutung nach für eine wagrechte Fläche bestimmt ist und sich auch ganz entsprechend an den Tübinger Hochgräbern vorfindet. Aber diese Form ist völlig stereotyp geworden: unser Stein war trotz des flachen Reliefs sicher von Anfang an für eine senkrechte Aufstellung bestimmt. Das zeigt allein schon seine gute Erhaltung, ferner die aufrechte Stellung des Löwen[1], während die Auffassung des Ritters als Standfigur für sich allein noch keinen Beweis abgeben würde.

Von dem Wappengrabstein des Dr. Niclaus Müller darf ohne weiteres gesagt worden, daß er aus derselben Werkstatt hervorgegangen ist. Schmid kann ihn wohl eigenhändig ausgeführt haben. Die Technik steht hinter der des vorher besprochenen jedenfalls nicht zurück. Sie ist gut, wenn auch nicht glänzend: wir haben es beide Mal mit rasch ausgeführten und wohl auch nicht hoch bezahlten Werken zu tun.

Anders bei den Denkmälern, die den Meister nun für langere Zeit nach

TÜBINGEN

führten. Ein Auftrag für das Herzogshaus erfolgte natürgemäß erst, nachdem er sich schon in größeren Arbeiten bewährt hatte. Seine Beschäftigung im «Ausland» mag ihn, wie später Schlör, noch besonders empfohlen haben.

Der Kontrakt, den zwei hohe Beamte des Herzogs mit dem Meister abschließen[2], trägt dem Bildhauer die ganze Steinmetz-

---

[1] Vgl. dagegen das unten zu besprechende Oberböbinger Denkmal und die Wappentiere an den Tübinger Fürstendenkmälern.

[2] Abgedruckt bei Wi., S. 19, neuerdings auch bei Rott, Ottheinrich und die Kunst, S. 219.

arbeit an den beiden Grabmälern für Ulrich und Eberhard auf. Daraus, daß ihm für die Beiführung der Steine in die Werkstatt wie für die Aufrichtung der fertigen Denkmäler in der Kirche Leute beigegeben werden, darf wohl geschlossen werden, daß er nicht an der Spitze einer Anzahl von Gesellen stand, sondern alles Wesentliche selbst ausführte. Auch das Honorar (120 Gulden für beide Denkmäler, für die Arbeit eines Jahres) stimmt dazu. Im übrigen ist bemerkenswert weil nicht die Regel, daß Schmid auch als U r h e b e r d e s E n t w u r f s zu den Denkmälern bezeichnet wird.

Bei beiden Denkmälern haben wir es zu tun mit einer 30 cm dicken Platte, die auf 4 Eckhirschen ruht, d. h. zwei Hirschleibern, die an der Ecke in einem Kopf zusammenwachsen. Sie mußten, da der schlanke Hirsch mit abstehendem Geweih sich zum Träger so wenig wie möglich eignet, stark stilisiert werden. Mit unförmlich dicken Leibern, die zu den Extremitäten in keinem Verhältnis stehen, kauern sie am Boden, die Last der Platte mit dem Rücken stützend. Die Oberfläche der Tiere hat der Meister, wo es möglich war, glatt gelassen: die tragenden Wappentiere sollten offenbar die Aufmerksamkeit möglichst wenig auf sich lenken, aller dekorative Reichtum sich oben auf der Platte entfalten[1]. Die Platte selbst folgt dem Grabsteinschema, wie wir es bei dem Ritter Nothafft vor uns haben. Das Seitenprofil trägt der besonderen Situation der nicht in den Fußboden eingelassenen, sondern emporgehobenen Grabplatte dadurch Rechnung, daß der äußere Rand abgedacht ist. Das Ganze erhält so den Charakter des abnehmbaren Sarkophagdeckels. Ein richtiges Gefühl hat Schmid geleitet, wenn er die Platte so dick nahm, daß er unter dieser Abdachung sozusagen noch ein Stück des Sarkophagkörpers sichtbar machen und als Gebälk charakterisieren konnte. Bei Woller bezw. Baumhauer fehlt es und man kann an dem Denkmal des Herzog Christof die Beobachtung machen, wie unangenehm es für den Beschauer ist, über das Aufsitzen der Last auf den Trägern im Unklaren gelassen zu werden.

[1] Anders Baumhauer beim Denkmal des Prinzen Eberhard.

Die Oberfläche besteht aus dem gerahmten Rand, der hier Ornamentformen aufnimmt, da die Schrift auf der Schräge Platz findet, und aus der muldenförmig vertieften Innenfläche. Die Breite dieses Rands beträgt etwa $^1/_4$ von der der Innenfläche. An ihn sind, durchaus der Uebung jener Jahre entsprechend, vier Eckwappen angeschafft, deren reiche Laubwerkzier[1] den Rahmen überschneidet. Außerdem hat Schmid auf ihm, als ein dekoratives Gegenstück gegen den Löwen zu Füßen der Liegenden, den offenen Visierhelm angebracht. Unter demselben schlängelt sich, ein Motiv aus älterer Zeit, von Schmid auch sonst verwendet, ein Schriftband mit Wahlspruch.

Die Figuren ruhen, die Hände auf der Brust zusammengelegt, auf einem dünnen Kopfkissen (ornamentiert, 4 Quasten) und stemmen die Füße gegen einen kauernden Löwen. Das Motiv des Liegens ist durchaus festgehalten: analog dem Helm liegen Dolch, Schwert und Handschuhe neben der Figur, ohne an der Rüstung befestigt zu sein.

Bei der ziemlich genauen Uebereinstimmung der Mache scheint es gewagt, die zeitliche Reihenfolge der beiden Denkmäler bestimmen zu wollen. Ich möchte mich doch für die Priorität des Herzogs Ulrich aussprechen. Mir scheint, daß der vorsichtig und überlegt arbeitende Künstler bei Eberhard seiner Sache etwas sicherer gewesen ist, und daß dies der Gesamtwirkung des letzteren Denkmals zu gute kommt. Von den Verschiedenheiten der Rüstung wird man dabei wohl abzusehen haben. Die Eberhards ist allerdings ruhiger, gedrungener, wirksamer[2]. Aber das liegt an der älteren Panzerform, die

---

[1] Bei Eberhard kommt noch die Kette des Ordens vom Goldenen Vließ hinzu.

[2] Ulrich trägt die ornamentierte Plattenrüstung, die seit den vierziger Jahren fast an allen Ritterdenkmälern und so auch an den übrigen Werken von Schmid vorkommen. Die Verzierung der hervorragenden Teile des Panzers mit Streifen von stilisiertem Blattornament, das häufig unten am Krebs erhaben, sonst vertieft erscheint, ist zwar gewiß nach dem Herzen der durchschnittlichen Auftraggeber gewesen, die ein möglichst prächtiges Standbild haben wollten, und sie kam auch dem handwerklichen Sinn mancher Bildhauer entgegen. Aber überall empfindet man ihre Wirkung als eine Störung des Gesamteindrucks: sie ist ein Moment kleinlicher Unruhe, das durch die glatten Flächen nicht genügend im Schach gehalten werden kann. Es ist bezeichnend, daß es Künstler gab, die in ihren reifen

hier gewählt und die dem Bildhauer wahrscheinlich genau vorgeschrieben wurde. Anders die Behandlung des Kopfhaars: Ulrichs kurz geschorenes, wolliges Haar geht zusammen mit dem des Herrnsheimer Ritters, Eberhards lange Strähnen mit dem späteren Kilchberger (1552). Die Unterlage der Figur ist bei Eberhard deutlicher als Teppich charakterisiert, übereinstimmend mit dem Annadenkmal; sie reicht am Fußende unter dem Löwen durch bis zum äußeren Rand, wo die Fransen sichtbar werden. Die Bildung von Händen war nie Schmid's starke Seite. Sie sind durchweg schematisch: die Handrücken bei den Männern mit sichtbarem Geäder überspannt, die Finger übermäßig lang und ohne rechtes Verhältnis. Bei Ulrich ist nun der Mangel besonders auffallend: statt des fünften Fingers hat er zwei vierte. So darf man annehmen, daß es ein Monitum von Seiten des Auftraggebers war, durch das Schmid veranlaßt wurde, bei Eberhard in diesem Punkt sorgfältiger auf die natürlichen Proportionen zu achten. — Vielleicht darf man bei dem letzteren Denkmal auch die originelle Verwendung des Palmbaums in der Dekoration des Randes für die spätere Entstehung anführen: der Künstler wagt sich an etwas für ihn Neues. Der Grund ist einer Ledertapete ähnlich behandelt: die maurcsken Blattformen erscheinen wie ausgestochen, eine dem Beschläg nicht unähnliche Wirkung. Auf dieser Unterlage sind dann auf jeder Langseite zwei Palmbäume in heraldischer Form angebracht.

Im ganzen ist Schmid bei diesen ersten Fürstendenkmälern noch nicht zu eigentlicher Bewältigung des Details vorgedrungen. Das ist besonders bei der Figur des Ulrich deutlich, wo eher der Eindruck handwerklicher Treue als der einer künstlerischen Oekonomie erzielt wird. Da nun auch die Einzelheiten sauber ausgeführt sind, aber nicht gerade durch besondere Bravour der Technik fesseln, so bleibt die Arbeit bei aller guten Absicht, die man dem Meister anmerkt, doch recht langweilig. Bei Eberhard meint man einen leisen Fortschritt in der

---

Werken auf dieses Mittel, ihre Kunstfertigkeit zu zeigen, entschlossen verzichteten, obwohl es noch keineswegs aus der Mode gekommen war. (Vgl. unten bei Woller).

Richtung auf hünstlerische Ueberlegenheit über den Stoff zu spüren. Der Aufriß ist wohl derselbe, aber die Figur ist besser zur Geltung gebracht, sie erscheint auch für sich selbst zierlicher und geschmeidiger.

Von den Gesichtern ist nicht viel zu rühmen. Der Versuch, die Persönlichkeit als Charakter und als fürstlichen Typus zu gestalten, ist in den Anfängen stecken geblieben. Es sind Abschilderungen von Einzelzügen, für die teils der Wille des Auftraggebers, teils der Schmid'sche Typus maßgebend war. Sie wirken beide lahm, man spürt keinen künstlerischen Willen dahinter. Ulrich ist mit etwas derberen Mittel charakterisiert, steht aber dafür einem, wenn auch äußerlichem Porträt näher als Eberhard, bei dem der Bildhauer, der ihn wohl nie gesehen hat, über Allgemeinheiten nicht hinausgekommen ist.

Für die steinerne Umrahmung der zwei Erzplatten ist oben ihre ungefähre Entstehungszeit festgestellt worden. Sie kann erst nach den Grabmälern angesetzt werden. Der Anblick des Werkes selbst bestätigt dieses Ergebnis. Wir haben hier, wo eine rein dekorative Aufgabe zu lösen war, wohl das Reifste und Ausgeglichenste vor uns, was der Meister hinterlassen hat[1].

Der Aufbau ist denkbar einfach. Keinerlei Bewegung in der Silhouette; der ganze Nachdruck ruht auf den harmonischen Maßverhältnissen und auf der Dekoration der Flächen. Drei Pilaster erheben sich auf einem konsolengetragenen Sockelgesims, tragen ein niedriges verkröpftes Gebälk und bilden zur Aufnahme der Tafeln zwei ungleiche Kompartimente, deren jedes seine eigene Bekrönung empfängt. Die Stirnseiten der drei Pilaster und das obere Gebälk sind ganz mit einem Rankenornament gefüllt, das in seiner vornehmen und zugleich zarten Eigenart die deutsche Frührenaissance bei ihrem Scheiden aufs glücklichste vertritt.

Charakteristisch ist dabei — neben der früher schon betonten Körperhaftigkeit des Blattes — zunächst das Fehlen der grottesken Elemente. Der Unterschied gegenüber dem spätgotischen Rankenwerk kommt trotzdem aufs stärkste zur Geltung.

---

[1] Oben am Mittelpilaster findet sich das Zeichen J S.

Wir haben auch hier durchaus «rationalisiertes» Ornament vor uns. Das zeigt sich schon daran, daß zu den vegetabilischen Elementen andere treten. Ringe vor allem, aber auch band- und stabförmige Gebilde, die an Eisengitter erinnern [1]. Die Mittelachse ist durchweg festgehalten; sie ist nicht als durchlaufender Stab angegeben, aber von ihr gehen die symmetrisch verlaufenden Rankenschwingungen aus, oder kehren zu ihr zurück. Die Ringe haben die Aufgabe, sowohl die Knotenpunkte der Mittelachse herauszuheben, wie auch im Verlauf der Schwingung, da wo die Blüte ansetzt, oder da wo die Berührung mit einer anderen Ranke eintritt, den natürlichen Abschnitt fürs Auge zu markieren. Die Malerei unterstützt durchaus dieses Bestreben: der Grund zeigt ein mattes Rot, die Ranken sind dunkel graugrün, die Ringe aber, die die Gelenke des Ganzen freilegen, vergoldet. — Wenn trotzdem der Eindruck einer als Ganzes belebten, vibrierenden Fläche zustande kommt, so liegt das an der eigentümlich engen Art der Füllung, die dem Auge möglichst viel Ornament und möglichst wenig Grund zeigt. Obwohl keiner der Pilaster ein einziges, durchlaufendes Muster, sondern jeder zwei bis drei enthält, so sind diese doch so genau ineinandergepaßt, daß nicht einmal in der Mitte, wo die wagrechte Steinfuge auch die Grenze zwischen zwei Ornamenten bildet, ein Absatz zu liegen scheint. Erst bei genauem Hinsehen entdeckt man den Reichtum und die Verschiedenheit der Motive: von Ferne scheint ein lebendiger Blätterteppich alles gleichmäßig zu bedecken.

Die Bekrönung links (über der Ulrichsplatte) stellt zwei liegende Hirsche dar, beide nach rechts blickend und ein Täfelchen flankierend, das in stilisierte Blätter mit gerollten Endigungen eingebettet ist. Es trägt den Wahlspruch des Herzogs: V. D. M. I. AE. [2]. Der Raum hat nach oben nicht ganz gereicht, und so mußte aus dem darüberherlaufenden Kaffgesims ein Stück ausgeschnitten werden. Rechts dagegen hat sich der Meister mit ihm abgefunden und ein originelles Motiv erdacht, bei dem

[1] Besonders deutlich ist diese Umwandlung der Ranke in der oberen Hälfte des rechten Seitenpilasters.

[2] Verbum Dei manet in aeternum.

keine Spitzen in die Höhe ragten. Er stellte zwei heraldische Palmbäume in die Mitte und bog sie so weit herunter, daß sie, sich kreuzend, mit den Wipfeln wieder den Fuß des Gesimses berühren. Um jeden Stamm ringelt sich ein Schriftband mit Eberhards Wahlspruch: Attempto.

Der Vorzug des Ganzen liegt nicht einmal so sehr in der technischen Ausführung des Details, als vielmehr im Gesamtentwurf. Dieser ist ebenso ungesucht und zweckmäßig in der Anlage, als harmonisch und geschmackvoll in der Durchführung: kein Teil drängt sich auf Kosten der anderen vor, wie dies noch bei dem Sockelschmuck in Herrnsheim der Fall gewesen war. Der Meister ist inzwischen ein sicherer und feinsinniger Dekorateur geworden.

Die drei größeren Epitaphien, die Schmid im Anschluß an seine Tübinger Tätigkeit schuf, zeigen, daß er sich nicht dazu herbeiließ, ein Aufrißschema so wie Schlör einfach zu wiederholen. In Kilchberg gibt er den Ritter stehend, in architektonischer Rahmung: in Stöckenburg ein zu beiden Seiten des Kruzifixes knieendes Ehepaar, also den Durchschnittstypus des Epitaphs, dessen Verbreitung eben damals begann, in Berneck greift er auf das seltene Motiv der Halbfiguren zurück und gibt dem Wanddenkmal die Form eines riesigen Grabsteins. — Das

KILCHBERGER DENKMAL VON 1552 (s. Tafel)

ist zehn Jahre vor dem Tod des Dargestellten, des Ritters Johann von Ehingen entstanden, ein Beweis, welche Vorsicht bei der Datierung von Grabmälern nach dem Todesdatum geboten ist. Die Inschrift rührt trotzdem von Schmid selbst her: man sieht hier (und in Berneck) deutlich, wie der Raum für die fehlende Jahreszahl und den Monatsnamen freigelassen und nachher von einem weniger geschickten Steinmetzen ausgefüllt wurde.

Der Aufbau zeigt den beinahe als Freifigur behandelten Ritter auf einem kauernden Löwen stehend, zu dessen Seite der federgeschmückte Visierhelm liegt. Die schmalen Pilaster mit hohen Stilobaten reichen dem Ritter nur bis zur Höhe der

Brust[1], vielleicht um den Wappen, die auf den Pilasterkapitellen stehen, möglichst viel Raum zu gönnen. Die Pilaster tragen einen Rundbogen, über dem ein stark vortretendes Gesims dem oberen Abschluß als Unterlage dient. Er besteht aus einer etwas nach vorn geneigten Inschrifttafel, deren merkwürdig eckiger und wie absichtlich schwungloser Umriß deutlich zeigt, daß der Meister hier eigene Wege ging.

Der künstlerische Akzent liegt durchaus auf der Figur, die ihren Rahmen zu sprengen scheint. Man kann das dem Meister leicht nachrechnen. Das Schema des figürlichen Wandgrabmals, dem er selbst in Herrnsheim und nachher wieder in Stöckenburg folgte, kennt eine doppelte Rahmung der Figur: eine äußere durch die Pilaster, die als Träger des Gebälks dienen, und eine innere, durch einen dem Rechteck einbeschriebenen meist flach gewölbten Blendbogen, der in der Regel auf einer zurücktretenden inneren Pilasterstellung aufsitzt. Indem nun Schmid diesmal die äußere Umrahmung wegließ, tritt das struktive Gerüst des Aufbaues stark zurück. Dieser bekommt etwas Kärgliches, Ungenügendes. An dem um 40 Jahre jüngeren Denkmal daneben, das die innere Rahmung aufgibt und dafür die äußere konsequent durchbildet, läßt sich das deutlich erkennen. Schmid hat allerdings durch vermehrten Schmuck nachzuhelfen gesucht, indem er, entgegen seiner sonstigen Gewohnheit, am Gewände des Bogens und am Gesims einen Blattfries anbringt und die sonst glatt belassenen Träger des Blendbogens mit Pflanzenornament füllt. Aber diese Schmuckteile bilden doch kein Gegengewicht gegen das allzu starke Herausspringen der Figur.

Die Gestalt selbst bietet zunächst wenig Neues. Standbein und Spielbein sind sehr deutlich unterschieden, der Oberkörper noch nicht zu völliger Beweglichkeit gebracht, die Rüstung mit dem modischen Detail ein Seitenstück zu der des Herzog Ulrich

[1] So nahe es zu liegen scheint, so halte ich es doch für unmöglich, für das Verhältnis der Figur zur Pilaster- oder Säulenhöhe in der Grabplastik unseres Gebiets eine bestimmte Regel aufzustellen oder einen Entwicklungsgang zu konstruieren. Wir haben hier zu viel lokale Werkstattverschiedenheiten, und zu viel Nachahmung älterer Muster, als daß eine einheitliche Empfindung für das Verhältnis der Figur zu den architektonischen Teilen des Grabmals sich hätte durchsetzen können.

und vieler gleichzeitiger Ritterfiguren. Bei den zusammengelegten Händen spürt man das Bestreben, nicht zu weit nach vorn zu kommen: die Gefahr der Beschädigung weit abstehender Teile war hier natürlich größer als bei den liegenden Figuren in Tübingen. Die Gesichtszüge sind unter allen männlichen Köpfen des Meisters wohl die gelungensten. Zwar fehlt auch ihnen unmittelbar überzeugendes individuelles Leben: das Typische tritt im Haar, in der Oeffnung der Augen, an Stirn und Nase stark hervor. Aber die Behandlung der Einzelheiten ist durchweg feiner und sicherer geworden: die Flächenbehandlung der Wangen, die Zeichnung des Mundes verrät, daß der Meister seit Herrnsheim eine gewisse allgemeine Vornehmheit der Gesichtszüge zu beobachten und wiederzugeben gelernt hat. Auch in dem freien und natürlichen Aufsitzen des Kopfes zeigt sich dieser wachsende Sinn für das Repräsentative.

Bezeichnend für Schmid und die von ihm vertretene frühere Stufe des Renaissance-Wandgrabs ist die Art, wie er jede stärkere Belebung der Silhouette vermeidet. In Herrnsheim waren die dünnen Rollwerkformen der bekrönenden Inschrifttafeln durch einen glatten Rundbogen eingefaßt worden. Hier besteht die Rahmung der Schrift aus schmalen Blättern: aber ihre bewegten Ränder sind nach innen gekehrt, so daß außen ein glatter Rand entsteht, dessen Umriß in einfachen, geometrisch leicht faßbaren Linien verläuft. Baumhauer hat später in dem Denkmal gegenüber diese aufgesetzte Inschrifttafel in seiner Weise nachgeahmt und ihre brüchige Umrißlinie durch eine trotz aller Derbheit schwungvollere ersetzt. — Ja es scheint, als hätte Schmid selbst hier etwas Unbefriedigendes empfunden. Das Jahr darauf, in dem

STÖCKENBURGER EPITAPH

greift er frisch hinein in die Formenwelt der Grotteske und gibt eine rechteckige Tafel von zwei Delphinköpfen flankiert, die er mit Füllhörnern und Laubwerk zu einer graziösen Volute gestaltet.

Ueberhaupt scheint es, als sei er bei dem Aufenthalt im Fränkischen[1] mit einer Werkstatt in Berührung gekommen, die

[1] Stöckenburg liegt zwei Stunden ostwärts von Hall. Während das Kilchberger Monument wohl in Tübingen entstanden sein kann, ist dies bei dem Stöckenburger nicht anzunehmen

ihm im Aufriß und in der Dekoration manche Anregung zuführte[1]. Er erscheint seither nicht wesentlich verändert, das wäre bei seiner bedächtigen Art auch auffallend, aber seine Ausdrucksmittel sind mannigfaltiger geworden.

Bei dem Denkmal des Wolf von Vellberg und seiner Gattin[2] hat Schmid seiner bisherigen Weise getreu die Flächen des Sockels, der dünnen Pilaster, und des Gebälks mit seinem reichen vorwiegend vegetabilischen Ornament gefüllt. Auch die Figuren zeigen, abgesehen von der knieenden Stellung, wenig Veränderung. Das Prachtgewand der Frau weist gegenüber dem Herrnsheimer nur ganz unbedeutende, vielleicht durch die Mode bedingte Abwandlungen auf. Von den Schultern führen jetzt zwei lange hinten an der Haube befestigte Bänder vorn herab. Der Rosenkranz ist verschwunden. Die Musterung ist ganz wie dort in den aufgesetzten Querstreifen erhaben, sonst in die Fläche eingetieft. Es sind durch Ringe zusammengehaltene stilisierte Ranken.

Neu ist vor allem die Gruppierung um den Kruzifixus, also das Eingehen auf die im Fränkischen schon vorher angewandte Form des Epitaphs[3], ferner die Bekrönung, eine merkwürdig hohe rechteckige Tafel, oben sehr schlicht mit einem Kreis und zwei liegenden Blattvoluten, seitlich mit den schon erwähnten grottesken Elementen geschmückt, sowie das Auftauchen von Vasen, Mascarons und Vögeln in den Pilasterfüllungen, endlich die Anbringung von Wappen am Sockel. Von vornherein legt sich der Gedanke nahe, daß Schmid diese Dinge nicht irgendwoher mitgebracht und in die Haller Kunstzone eingeführt, sondern daß er sie dort übernommen hat. Sieht man, wie er die Sockelwappen angebracht hat, nicht als einzigen und wichtigsten Schmuck, sondern zur Seite seines Laubwerks,

[1] Es wird dieselbe Werkstatt sein, der der junge Schlör angehörte. Daß diese beiden bekannt wurden, steht außer Zweifel. Die Frage, ob ein Schulverhältnis vorliegt, kann hier noch nicht entschieden werden. Es muß aber gesagt werden, daß gerade die Schmid und Schlör gemeinsamen Dekorationselemente bei dem ersteren erst seit seiner Stöckenburger Tätigkeit sich finden. Vgl. das Kapitel über Schlör.

[2] Die Abbildung im Inventar (Jagstkreis I, S. 692) ist als Zeichnung mit einiger Vorsicht zu benutzen. Besonders gilt dies von dem Kruzifixus.

[3] Vgl. besonders die Arbeiten in der Crailsheimer Johanniskirche. Inv., S. 60, Nr. 3, 4 u. a.

ziemlich in die Ecke gedrückt, so ist man geneigt, an eine beinahe erzwungene Anpassung an fränkische Uebung zu denken. — Das alte und im Grund schon veraltete Motiv der Schriftbänder, die über den Häuptern der Figuren deren Gedanken verdeutlichen, mag er auch dort übernommen haben. Doch waren sie ihm als Flächenbelebung sicher nicht unwillkommen.

Das Stöckenburger Werk hinterläßt im ganzen den Eindruck des Wohlabgewogenen. Neben Schlör's Jugendwerken, von denen derselbe Kirchenraum drei enthält, wirkt Schmid graziös, vornehm und sicher. Seine Figuren haben auch im Knieen viel Haltung, den Gesichtern eignet ein edler gehaltener Ernst. Freilich war es dem Meister nicht gegeben, ihnen den frischen Hauch des Lebens mitzuteilen. Darin ist ihm der junge Schlör bei all seinem oft komisch wirkenden Ungeschick überlegen[1].

---

[1] Wenn K. Köpchen erklärt, Schlör habe sich «offenbar an Josef Schmidt von Urach, den bedeutendsten Meister der um diese Zeit blühenden Uracher Bildhauerschule, zuerst angeschlossen» a. a. O., S. 77), und dafür Stöckenburg und Tübingen als Beweis anführt, so ist zunächst zu sagen, daß von einer damals blühenden Uracher Bildhauerschule keine Rede sein kann. Es ist mir wohl bekannt, daß im württembergischen Inventar und in der O.-A.-Beschr. der Ausdruck des öfteren auftaucht Aber wo sind die Werke, wo die Künstlernamen, die uns berechtigen, Urach in den 50er Jahren des 16. Jahrhunderts zu einem Mittelpunkt bildnerischer Tätigkeit zu stempeln? Josef Schmid selbst war sicher in den letzten sechs Jahren seines Lebens (1549—55) mehr auswärts als in Urach tätig; und nichts weist darauf hin, daß er viele Gesellen beschäftigt hat.

Der Beurteilung des Vellberg-Monuments, die die Verfasserin S. 79 gibt, vermag ich mich nicht völlig anzuschließen. Die beiden Figuren als vorzügliche Porträts zu bezeichnen, ist auch dann zu viel gesagt, wenn man die Arbeiten des Meisters in Herrnsheim, in Berneck und Tübingen nicht kennt. Eine genaue Betrachtung der Einzelheiten (Nase, Mund, Augen, Hände) zeigt, daß der Meister mit Typen arbeitet. — Andererseits ist schon bei einem Vergleich der beiden Abbildungen im Inventar (Jagstkreis I, 692 f.), klar, daß die Einpassung der Figuren in den Raum des Blendbogens bei Schmid einen ruhigen und harmonischen, bei Schlör zwar einen lebendigeren, aber doch auch recht unbeholfenen Eindruck hinterläßt: seine Gestalten mit den kurzen Hälsen und den krampfhaft angepreßten Armen sind bei dem Vellbergepitaph wie bei allen Frühwerken auffallend nah an den Stamm des Kruzifixus herangerückt, so daß das Gefühl peinlicher Raumenge entsteht. Auch abgesehen davon paßt der Satz, daß bei Schlör Figur und Aufbau in besserem Verhältnis stehen, weil die Architekturteile verstärkt seien und fast die Dicke der Figuren erreichen (S. 80), nur dann, wenn man einzig die beiden Stöckenburger Denkmäler des Wolf von Vellberg und des Jörg von Bemelberg miteinander vergleicht. Als allgemeines Urteil ist er falsch (vgl. Jagstkreis I, S. 691 Abb., Hessisches Inventar, Kr. Worms, S. 25 Abb.). Schmid hat freilich — das liegt wohl Köpchens

Den Bernecker Auftrag erhielt der Meister wohl im Jahr 1554. Wir wissen aus den Akten über die Translation der Güntersteiner Ueberreste, daß der Landhofmeister Balthasar von Gültlingen mit dem Vollzug der Ueberführung und mit der Einrichtung der neuen Begräbnisstätte in Tübingen betraut war. Die bildhauerischen Aufgaben dabei wurden Schmid übertragen, — was angesichts seiner bisherigen Arbeiten für das Herzogshaus nur natürlich war. Der Landhofmeister hatte also im Jahr 1554 sicher mit dem Bildhauer zu verhandeln, und er hat, so dürfen wir annehmen, diese Gelegenheit benutzt, um bei ihm auch für sich und seine Gemahlin ein gemeinsames Denkmal zu bestellen. Ja man ist versucht, die Verhandlung zwischen den beiden sich noch genauer auszudenken, obwohl keine Urkunde uns von ihr berichtet. Schmid wird dem Herrn von Gültlingen gesagt haben, er würde gern statt der üblichen Epitaphform eine andere wählen, die an einzelne alte Muster erinnere, in Württemberg noch selten zu finden, vor Beschädigungen besser geschützt und weniger mühevoll sei als die meisten anderen Grabdenkmäler. Er denke an Halbfiguren, die in Nischen eingestellt seien. Ein Muster, allerdings eines das noch wenig vorstelle, könne er ihm in der Tübinger Stiftskirche zeigen. Im Aufriß ähnlich, aber reicher und vornehmer müsse das Gültlingensche Grabmal werden. — In der Tat nimmt sich der jetzt im

PRINZENSTUHL DER TÜBINGER STIFTSKIRCHE

befindliche Bildnisgrabstein des «Wilhalm von Janowitz genannt Behem» und seiner Frau Anna geboren von Sachsenheim wie eine unentwickelte Vorstufe des Bernecker Denkmals aus. Der Hauptgedanke ist da, aber alles übrige im Entwurf und in der

Beurteilung zugrund — eine andere künstlerische Absicht mit den architektonischen Gliedern seiner Denkmäler als Schlör. Sie sollen nicht wuchtig und lastend wirken, sondern schlank und delikat. Darum die Ueberspinnung ihrer Oberfläche mit dem reichen Blattwerk. Daß dieses keineswegs reiner Selbstzweck war, obwohl der Künstler sicher seine Freude an ihm hatte, zeigt ein Monument wie das in Kilchberg, wo er auf alle breiten Flächen verzichtet und seinen Zweck fast nur durch die Beschränkung der rahmenden Glieder und durch die dünne, scharfkantige Profilierung der Gesimse erreicht.

Durchführung ist noch recht unbefriedigend. — Wir sehen einen Grabstein in die Wand eingelassen, dessen glatter äußerer Rand vielleicht, aber nicht notwendig erst später seine jetzige Form erhielt[1]. Er ist als glatter erhöhter Rahmen für die Innenfläche behandelt. Diese selbst, von einem einfachen Wulstprofil eingefaßt, ist in ihrer größeren unteren Hälfte ganz von der Inschrift bedeckt[2]. Im oberen Teil erblickt man die Halbfiguren betend nach der Mitte gewendet ($^3/_4$ Profil) in Blendbögen, die von Pilastern und Rundbögen gebildet werden. Schriftbänder (vgl. Stöckenburg) füllen den kleinen freien Raum zwischen den Köpfen und der Bogenlaibung[3]. Die Stirnfläche der Pilaster ist ebenso wie das Zwickelfeld zwischen den Bögen mit Blattornament gefüllt; die Kapitelle tragen Kompositcharakter; aber alle diese Teile sind handwerklich so roh und oberflächlich, daß man an eigenhändige Ausführung durch Schmid wohl nicht wird denken dürfen. Dasselbe gilt von dem Kruzifixus, der in dem Feld zwischen den beiden Bögen angebracht ist: ein ziemlich gedankenlos hingehauenes Stück. Freilich ist der Kruzifixus in den schwäbischen Denkmälern der Zeit oft genug gleichgültig behandelt; immerhin zeigt Stöckenburg, daß Schmid den Durchschnitt etwas überragt. — Die beiden Köpfe der Betenden tragen den unverkennbaren Typus Schmids; sie sind nur etwas knochiger und unbeholfener; an der Rüstung hat die dick aufgelegte Farbe mit ihren schreienden Gegensätzen die Mängel der Arbeit gesteigert und die feineren Details verwischt[4]. Die Relieftechnik ist sehr unvollkommen. Bei dem Mann sind die linke Schulter und ein Stück des der Wand zugekehrten Oberarms höchst unnötiger Weise

---

[1] Das Epitaph befand sich nicht immer in der Kapelle, die jetzt vom Prinzenstuhl eingenommen wird. Von zwei Beschreibungen der Kirche vom 18. Jahrhundert (Jung 1717, Zeller 1743) nennt es nur die letztere unter den Denkmälern der südlichen Kapellenreihe.

[2] Gotische Minuskel. Die großen Buchstaben zum Teil der lateinischen Schrift entnommen. Am Schluß der letzten Zeile Schmids Zeichen ohne seine Initialen. Text der Inschrift z. B. bei Lenz.

[3] Der Text lautet, beinah gleich wie in Stöckenburg, bei dem Mann: Meine Sind die rewen mich; — bei der Frau, korrekt schwäbisch: uf den Verdenst Christi stirb ich.

[4] Der jetzige Farbenauftrag stammt, abgesehen von den Köpfen, aus dem 19. Jahrhundert.

dem Beschauer sichtbar gemacht und dadurch so nach vorn gedrückt worden, daß die Figur geradezu verkrüppelt aussieht[1]. Ebenso fehlt es an der Unterschneidung der linken Gesichtshälfte; der Hals des Mannes steckt zu tief im Kragen: kurz das Ganze sieht aus, als ob Schmid sich um die Ausführung wenig gekümmert hätte[2]. Anders das

BERNECKER DENKMAL. (s. Tafel).

Daß es nicht bezeichnet ist, darf uns nicht irre machen. Das gilt auch von den Tumben des Tübinger Chors. Bei Schlör läßt sich deutlich beobachten, wie er zu einer bestimmten Zeit aufhört, seine Werke zu signieren. Schmids Stil ist dem Werk außerdem so deutlich aufgeprägt, daß es für die eigenhändige Ausführung durch ihn urkundlicher Belege nicht bedarf.

Das Denkmal hat die Form eines mächtigen Grabsteins[3]. Ein etwa 25 cm breiter Rand umgibt alle 4 Seiten. Der Grund ist ganz mit dem Schmidschen Blattornament gefüllt; die Mittelachse auch hier festgehalten, nur hie und da verdeckt. Als einziges nicht vegetabilisches Element treten Ringe auf. Sechs Wappen sind (ganz wie bei den Tübinger Tumben) auf den Rand aufgelegt, 4 unten, je eines auf den Seiten über der Mitte, durchweg einfache Schilde; in den oberen Ecken dagegen je eine Helmzier ohne Schild. Die Mitte des oberen Randes

[1] Man möchte fast annehmen, daß hier der Auftraggeber dreingeredet hätte. Ganz dasselbe findet sich auf einem viel späteren Epitaph, dem des Hans Michael von Reischach (gest. 1593) in Eberdingen, O.-A. Vaihingen, ohne daß irgend ein Werkstattzusammenhang vorliegen würde. (Das Eberdinger Epitaph gehört höchst wahrscheinlich mit den benachbarten in Hochdorf und Nußdorf zusammen und wäre dann dem Jerg Haß zuzuschreiben). Noch auffallender ist das Bestreben, auch den dem Beschauer abgekehrten Arm sichtbar zu machen, in Hemmendorf, O.-A. Rottenburg (Denkmal des Freiherrn Augustin von Morsperg u. Beffort, gest. 1605).

[2] Auf Gehilfenhände weist auch der Figurengrabstein des Hans Conrad von Wernau (gest. 1553) und vielleicht der Wappenstein des Friedrich Jakob von Anweil (gest. 1540). Tübinger Stiftskirche, rechts und links des Lettners.

[3] Es besteht aus 4 Steinplatten: 1. dem Oberteil, der die Inschrift für den Mann einschließlich der drei dazu gehörigen Randstücke enthält. 2. und 3. den zwei seitlichen Randpfosten, abgesehen von dem obersten Drittel. 4. dem Mittelstück mit den Figuren, mit dem die untere Inschrift und der dazu gehörige Teil des unteren Randes zusammenhängt. Für das Auge sollten diese Fugen natürlich nicht zur Geltung kommen.

ist durch ein zweimal gefaltetes Schriftband mit Herzog Ulrichs Wahlspruch V. D. M. I. AE. ausgezeichnet, das genau den an Herzog Ulrichs und Prinzessin Annas Denkmal angebrachten entspricht.

Die von diesem Rand umschlossene Füllung besteht aus drei Teilen. Oben und unten sehen wir je eine Inschrift auf einem Pergamentstreifen, der (noch einfacher als in Herrnsheim) nur rechts und links am Rand umgerollt nnd einmal in der Mitte geschlitzt ist. Das mittlere Kompartiment enthält die beiden Gatten je als Halbfigurenreliefs in Blendbögen. Die Pilasterschäfte haben etwa 4, die Figuren 10 cm Tiefe, ein charakteristischer Unterschied gegenüber dem Janovicz-Denkmal, wo den Figuren gerade der Spielraum nach der Tiefe mangelt. Das Kostüm ist das gewohnte: bei dem Ritter kehrt die ornamentierte Plattenrüstung mit Meuseln und Achselstücken, bei ihr die Haube mit den von hinten über die Brust herabführenden breiten Bändern und das von früheren Beispielen her bekannte Prachtgewand wieder. Beide tragen eine doppelt umgelegte Halskette. Der geteilte Bart, die Hände mit den übermäßig langen Fingern, die männlichen durch das schematische Geäder charakterisiert: — wir begegnen keinem eigentlichen neuen Zug. Dennoch darf man sagen, daß das Frauenantlitz hier, namentlich für den Blick von rechts her, besonders sympathisch berührt: es hat mehr jugendliche Anmut, mehr Lieblichkeit als die andern, der etwas geöffnete Mund wirkt sprechend, «individuell» möchte man sagen, hätte man die anderen Schmid'schen Frauenbilder nicht im Gedächtnis.

Für die Datierung des Denkmals kommen die Inschriften nicht in Betracht. Schmid hat sie in erhabenen, den Herrnsheimern ähnlichen Typen ausgehauen und für beide Todesdaten die nötige Fläche stehen lassen. Nur bei dem Mann ist das Fehlende nachgeholt worden[1]. Es steht daher der vorgeschlagenen Datierung (1554) nichts im Weg. Weiter zurückzugehen, verbietet doch wohl das Janovicz-Epitaph, das

[1] Daß bei ihm das Todesdatum nicht etwa ursprünglich ist, wird durch den Raum, der für den Monatsnamen frei blieb, aber nicht ganz benutzt werden konnte, sicher erwiesen, falls es eines solchen Belegs noch bedürfte.

von Schmid gezeichnet ist, und an dem das Datum 1553 Febr. 23 sicher nicht später eingesetzt ist: vielmehr hat dort offenbar eben der Tod der Frau den Anlaß zu dem Auftrag gebildet, der nach Schmid's Rückkehr aus dem Fränkischen zur Ausführung kam. Dazu stimmt es dann auch, daß das Motiv der Halbfiguren, das in den Epitaphien jener Zeit sicher nicht häufig war, eines der Muster sein könnte, die Schmid von der Reise mitgebracht hat. Im eigentlichen Franken ist mir kein Beispiel vorgekommen [1]. Dagegen konnte Schmid in der Franziskanerkirche in Gmünd vor dem überaus reizvollen Grabstein des Ritters Jörg Gronbeck zu Nidernhofen (gest. 1534) wohl Lust bekommen, in seiner Weise etwas Aehnliches zu versuchen [2].

DAS DENKMAL DER PRINZESS ANNA (dat. 1555) IM TÜBINGER CHOR.

Der Aufbau des letzten Werks, das unserem Meister zugehört, war im wesentlichen durch das Gütersteiner Vorbild bestimmt, während die dekorativen Einzelheiten der Deckplatte im engsten Zusammenhang mit den Denkmälern Ulrichs und Eberhards stehen. Die erstere Behauptung bedarf einer Erläuterung.

Wenn der Meister statt der Trägerhirsche hier und bei dem Doppelgrabmal daneben [3] die Sarkophagform gewählt hat, so entsprach das sicher seinem eigenen Geschmack und seiner

[1] Im Odenwald gibt es eines, aber aus etwas späterer Zeit: das hübsche, leider verwitterte Brustbildepitaph des Pfarrers Scherpf in Sandbach (nahe bei Höchst). Eine kleine Abbildung im Inventar, Kreis Erbach, S. 234. Andere Beispiele in Augsburg (Maximiliansmuseum) und in Regensburg (S. Emmeram).

[2] Abb. Inventar Jagstkreis I, S. 390. Die Unterschrift ist hier und bei Lübke (Gesch. der Plastik II, 875) richtig zu stellen. Die Bezeichnung Rotenhan bezieht sich nur auf das Wappen rechts oberhalb des Kopfes. — Der Name heißt im Text des Inventars (S. 406), in der Oberamtsbeschreibung (S. 200) und bei K. Köpchen (S. 70) je wieder anders. Ein «Niederbeuren» existiert als Ortsname weder in Württemberg noch sonst in Deutschland. Niederhofen dagegen gibt es in Württemberg mehrere. Vgl. auch v. Alberti, Württ. Adels- und Wappenbuch, S. 553.

[3] Die Besprechung nennt beide zusammen, weil der Aufbau auch an dem Ludwig-Mechthild-Denkmal zu Schmids Arbeitsleistung zu gehören scheint.

Freude an Flächenfüllungen. Es kommt aber hinzu, daß wohl auch noch Reste der Gütersteiner Denkmäler hier Verwendung finden sollten. Das ist jedenfalls durch Riepp's Bericht nicht ausgeschlossen, der nur von einer Neuanfertigung des Grabsteins redet. Doch der Bestand der Denkmäler selbst spricht auch dafür.

Von den drei Teilen des Aufbaus, dem vorspringenden Basament, dem Gewände, und der wieder ausladenden Deckplatte ist der mittlere mit Flachornament gefüllt, ringgefaßten Rankenzügen und Blattformen, zwischen denen kreisrunde Medaillons angebracht sind. Die letzteren enthalten bei Ludwig-Mechthild Hirsche, bei Anna sieben weibliche Figuren, die Kardinaltugenden darstellend. Die Gütersteiner Denkmäler hatten nun im Jahr 1554 sämtlich einen ähnlichen Reliefschmuck: die bloß andeutenden Skizzen (Tafel 1 und 2), die sich erhalten haben, geben speziell bei Anna sieben Nischen in Form rundbogiger Fenster, und zu den Figuren darin als Unterschriften die Namen der drei christlichen sowie der vier antiken Kardinaltugenden, wobei (ganz wie jetzt in Tübingen) an Stelle der Fortitudo die Prudentia tritt. — Diese Uebereinstimmung ließe zunächst nur den Schluß zu, daß dem Tübinger Bildhauer das Gütersteiner Monument genau bekannt war. Das ist ohne dies selbstverständlich. Aber es kommt hinzu einmal, daß die einzelnen Steinplatten, vor allem beim Ludwig-Mechthild-Denkmal, einen ganz verschiedenen Grad der Verwitterung zeigen, während das Material (Schilfsandstein) überall dasselbe ist. Das weist darauf hin, daß die stärker zerstörten Teile eine zeitlang an einem anderen Platz als ihrem jetzigen dem Frost und der Feuchtigkeit ausgesetzt waren[1]. — Außerdem finden sich, allerdings nicht durchweg an denselben Stellen, die die Verwitterung aufweisen, noch andere Auffälligkeiten. Mehrmals[2] ist das Rankenmuster durch eine Steinfuge vorzeitig abgeschnitten. Auf bestimmten Platten treten an den Endigungen der Ranken geflügelte Puttenköpfe auf, die sonst bei Schmid so nicht vor-

[1] Auf Grund gütiger Beratung durch Herrn Rektor Stahlecker, Tübingen.

[2] Am L.M.-Stein Westseite zweimal: Nordseite nahe der Ostecke. Am Anna-Stein an der Süd- und an der Nordseite.

kommen[1]. Endlich heben sich zwei der Tugendfiguren, und zwar gerade auf den auch sonst verdächtigen Platten, die in die Langseiten des Anna-Denkmals eingelassen sind, von den übrigen auffallend ab. Es sind Profilfiguren mit lebhaft vom Wind bewegten Haaren und Gewändern, während die andern fünf eine ruhige Frontalstellung zeigen[2].

Trotzdem glaube ich nicht, daß wir für die einzelnen Stücke mit absoluter Sicherheit Ursprung und Alter feststellen können. Ganz abgesehen davon, daß die beiden Merkmale der Verwitterung und der Schmid fremden Ornamentik nicht an denselben Platten sich zusammenfinden, muß man sich gegenwärtig halten, daß das Gütersteiner Anna-Denkmal nicht vor 1531 vollendet worden war. Wie leicht kann Schmid damals schon, wenn auch nur als Gehülfe, beteiligt gewesen sein. In der Tat ist die Blattbildung durchaus mit der seinigen übereinstimmend, fleischig, ohne tiefe und häufige Auszackungen, statt aufliegend, oft gleichsam an den Grund angepreßt. Bloß die Flächenfüllung erscheint an einigen Stellen etwas luftiger. Auffallend sind auch einzelne genaue Wiederholungen bestimmter Muster: hat Schmid hier vielleicht seine eigene frühere Arbeit durch Gesellen kopieren und erweitern lassen? Wir begnügen uns mit folgenden Feststellungen:

1. Die seitlichen Wandverkleidungen beider Hochgräber sind im wesentlichen Josef Schmid zuzuweisen.

2. Manche Unebenheiten weisen darauf hin, daß diese Dekoration nicht ganz aus einem Guß ist. Die Unebenheiten lassen sich erklären teils durch die Annahme, daß man dekorative Teile der Gütersteiner Denkmäler möglichst unversehrt zu verwenden wünschte, teils dann, wenn die Zusammensetzung der Monumente (vielleicht unmittelbar nach Schmid's Tod?) Gesellenhanden übertragen war.

[1] An beiden Denkmälern in den langen Steinplatten der Langseiten, bei dem L.-M. Stein außerdem an der östlichen Schmalseite.

[2] Eine der beiden Profilfiguren hat auch (allein in der ganzen Reihe) eine Bezeichnung (Spes) auf dem Schriftband. Nimmt man an, daß die beiden Steintafeln, auf denen sie sich befinden, von Güterstein stammen und unverkürzt hier verwendet werden sollten, so ist auch der verschiedene Abstand der Medaillons von den Ecken erklärt.

So schön diese dekorativen Teile sind, vor allem die an den Langseiten des Anna-Denkmals, so ist doch das eigentlich Interessante ja Ueberraschende nicht an den Seitenwänden, sondern auf der Oberfläche zu suchen.

Betrachten wir zunächst die Deckplatte im ganzen, so zeigt sie das gleiche Schema wie die anderen Schmid'schen Werke im Chor. Nur die wieder genau ineinander gepaßten, teilweise durch Ringe verbundenen Muster der Randdekoration haben einige neue, aus Stöckenburg mitgebrachte Motive; in der Mitte befindet sich, wie dort, ein allegorisch bedeutsamer Vogel in einen Kranz eingeschlossen, das kleine Schriftband darüber nennt die Namen: links den «Fenix», rechts den «Pelekan», der sich die Brust aufreißt, um seine Jungen mit seinem Blut zu tränken. Die Eckwappen, das Spruchband mit Herzog Ulrichs Wahlspruch wiederholen Bekanntes; das Kissen, vierquastig, ornamentiert, wie das des Vaters, ist hier, wo kein Helm zu Häupten der Figur liegt, zur Hälfte auf den ornamentierten Rand hinaufgeschoben.

Das eigentlich Auffallende ist die Figur. Sie ist ohne Frage Schmid's künstlerisch am höchsten stehendes Werk. Ob man in der Nähe die Gesichtszüge und die anderen Einzelheiten, oder bis zur Chorwand zurücktretend, das Gesamtbild auf sich wirken läßt, — man wird beide Mal den Eindruck einer beachtenswerten Qualität bekommen. Wie ruhig ist die Umrißlinie des liegenden Körpers und mit welcher Sicherheit ist sie akzentuiert. Das will etwas heißen bei einem Mann, der von so ausgesprochen kleinmeisterlicher Arbeitsweise herkam. Schmid hat sich hier eine neue Aufgabe gestellt und sie mit einer Konsequenz gelöst, die uns Achtung abzwingt: es galt nicht mehr die treue Aufzählnng von Einzelheiten, die das Auge doch nur nacheinander aufzunehmen vermag, die Absicht ging vielmehr dahin, das ruhig friedliche Daliegen einer jugendlichen Gestalt nicht naturalistisch, aber dekorativ wirksam herauszubringen. Das geschieht durch strenge Symmetrie, durch völlige Beruhigung der Oberfläche, durch Verzicht auf eine Schilderung von Details, die sich vordrängen und das Auge vorzeitig ablenken könnten, endlich durch eine für Schmid ungewöhnlich feinfühlige Charakterisierung des Gesichts.

Das Kleid mit eingepreßtem Damastmuster und weitgeöffneten Aermeln, zeigt das Bestreben, einen schweren, aber weichen Stoff sorglich auszubreiten, seine natürlichen Falten glattzustreichen und dabei jede Aufbauschung nach der Höhe, jede unruhige Zerknitterung und Unterbrechung der Längsrichtung zu vermeiden. Die oben gerundeten Falten mit den schmalen Zwischenräumen, die so entstehen, sind durchaus stofflich empfunden; auch zeigen sie genau so viel Belebung und Abwechslung, als im Zusammenhang der Aufgabe angängig war. Sie «langweilig gleichlaufend» zu nennen [1], widerspricht schon dem Augenschein, vor allem aber zeugt es von einer Verkennung der Absichten des Meisters. Die Hände sind aufeinander gelegt, nicht wie sonst die Fingerspitzen betend nach oben gestellt. Sie sind wenig, sehr wenig artikuliert, und wirken doch natürlicher als viele mühsam abgeschilderten, weil sie eben durch ihre bloß andeutende Charakteristik dem Auge genau so viel verraten, als für den Gesamteindruck nötig ist. Sehr fein ist die Konzentration des sparsam angebrachten Schmucks auf die betonte obere Hälfte des Körpers: hier sind der Kragen, der Brustlatz und die Aermeleinfassung als erhabene Stickerei charakterisiert; ein aus Rosetten bestehender vergoldeter Kranz hält die Haare oberhalb der Stirn zusammen. Die Halskette mit Kreuz macht sich wenig bemerklich. Eine zweite stärkere Kette endigt auf der Brust mit einem Medaillon [2]. Die Enden der aufgelösten Haare der Jungfrau umgeben, zu sehr gleichmäßigen stilisierten Strähnen zusammengeordnet, den Oberkörper wie ein Strahlenkranz. Der untere Teil des Gewandes ist, wie bei der Mechthild-Statue, unter den Füßen durchgezogen, sodaß der Hund noch auf ihm Platz findet. Das zähnefletschende

[1] Cracher O.-A.-Beschr. (1909), S. 605. Das Urteil würde passen auf einzelne Jugendwerke Schlörs, wo die Parallelität der Falten dem Stoff wirklich Gewalt antut. Auch die übrigen a. a. O. ausgesprochenen Urteile, der Kopf sei für ein 17jähriges Mädchen zu groß, die Hände seien «nicht besonders wohlgebildet», tun dem Künstler Unrecht (ebenso auch die Charakteristik bei Bunz; S. 76). Die Beurteiler haben beide die Fragestellung, auf die alles ankommt, nicht gefunden, die nämlich, ob nicht das Einzelne als ein Teil des Ganzen wohlüberlegt und künstlerisch notwendig sei.

[2] Die Füllung, ein antiker Kopf, soll wohl eine Kamee vorstellen.

Tierchen[1], in der Bewegung sehr lebendig und glücklich, aber zusammengeduckt, so daß es die Silhouette nicht zerstört, scheint mir für Schmid's Entwicklung in seiner letzten Zeit besonders bezeichnend. Die Haare hat er in ganz impressionistischer Weise durch kurze Striche wiedergegeben, die in regelmäßigen Abständen eingeritzt sind: ein Zeichen, wie er seine Aufgabe immer deutlicher darin erkannte, einen optischen Eindruck zu fassen, und auf diesem Weg zu neuen Darstellungsmitteln kam.

Der Kopf der Prinzessin zeigt, ohne alle Aufdringlichkeit, so viel individuelle Züge, daß man annehmen möchte, Schmid habe hier nicht bloß nach dem Vorbild des Gütersteiner Denkmals, sondern auch nach eigenen Erinnerungen gearbeitet[2]. Schon Bunz (S. 76) hat richtig bemerkt, daß das volle, sympathische Gesicht die unverkennbaren Familienzüge ihres fürstlichen Geschlechts trägt. Sehr fein ist die ansprechende kindliche Freundlichkeit geschildert, die Klippe des stereotypen, unpersönlichen Lächelns vermieden. Etwas Inniges, Friedevolles liegt in dem Gesicht, das so ganz und gar nichts Ueberirdisches an sich hat, von dem man Alter und Stammeszugehörigkeit so klar ablesen kann. Gerade die scheinbar absichtslose Schilderung der schlichten Wirklichkeit, die Zurückdrängung des an dieser Stelle widrigen Prunks, gibt diesem Mädchenbild eine Vornehmheit, die man bei den übrigen Frauengestalten des Chors vergeblich sucht, die einzige Mechthild ausgenommen, die einer anderen Sphäre künstlerischen Sehens und Gestaltens angehört und nicht ohne weiteres zum Vergleich herangezogen werden darf. — Dem Schmid'schen Frauentypus entspricht nicht ganz die breite Stirn, die kleine Nase, die volle Rundung der Lippen. Daß wir trotzdem des Meisters Hand vor uns haben, verrät sich vor allem in der Schlichtheit der verwendeten Mittel, in einer Zeit, die zu übertreibender Charakteristik nur allzu geneigt war. Das Leise und Zurückhaltende finden wir auch hier, nur

---

[1] Er trägt ein Halsband mit den Buchstaben G. W. I. M. Z. wohl = Gottes Wort ist meine Zuversicht), und liegt auf einem Schriftband, das die Zahl 1555 zeigt; die zweite Ziffer ist durch den Körper verdeckt.

[2] Prinzeß Anna hat von 1519 bis zu ihrem Tod 1530 in Urach gelebt.

eben menschlicher geworden durch die Erfassung der Individualität des Modells.

Man muß es beklagen, daß Josef Schmid's Entwicklung in dem Augenblick abbricht, da seine Kunst reif geworden war. Er hat in dem kurzen Zeitabschnitt, den wir übersehen, nichts Geniales, aber auch nichts Gedanken- und Gefühlloses geschaffen. Er ist immer von einer wohltuenden Ehrlichkeit, er kann und will nicht blenden, aber er ist stets ganz und gar bei der Sache. Und noch mehr: seine Werke zeugen von einer künstlerischen Entwicklung, die zu verfolgen der Mühe wert ist. Schmid starb, als er eben begonnen hatte, das Figürliche und die ihm gebührende Stellung im Gesamtentwurf zu begreifen und die darin liegenden Aufgaben zu bemeistern, während ihm beim Beginn seiner Laufbahn die Figur mehr nur ein Anlaß zur Anbringung dekorativer Pracht gewesen war. Eine solche Entwicklung des künstlerischen Sinnes ist für die Bildhauer des 16. Jahrhunderts keineswegs typisch, ja sie wird in den späteren Jahrzehnten immer seltener. Eine Harmonie zwischen Figur und Dekoration, bei der, wie in Schmid's letztem Werk[1] das natürliche Uebergewicht der ersteren gewahrt bleibt, ist nicht mehr erreicht worden, vor allem deshalb, weil es den Künstlern immer weniger um das Verhältnis beider, sondern fast durchweg um die Ausbildung der einen oder der anderen Seite zu tun war. In unserem Kreis würde Woller den Schmuck am liebsten ganz unterdrücken, bei Baumhauer ist er oft roh und armselig, bei Jelin und vielen anderen beginnt er zu überwuchern und jede Klarheit und Ruhe zu zerstören; des letzteren Werke, besonders charakteristisch für den Ausgang des Jahrhunderts, zeigen, daß die Plastik nicht auf dem Weg weiterging, den Josef Schmid sich gebahnt hatte.

[1] Von den Eckwappen und ihrem allzu reichen Detail muß man dabei billigerweise absehen: hier war offenbar fast immer der Wille des Auftraggebers übermächtig.

II.

JACOB WOLLER VON GMÜND.

Der Meister, der Josef Schmid's Werk in der Tübinger Grablege zu Ende führte, ist noch mehr als dieser in Vergessenheit geraten. Wintterlin hat schon festgestellt, daß die Gmünder Kirchenbücher zu spät beginnen, um Aufschluß über ihn zu geben; es darf hinzugefügt werden, daß die in Tübingen seinen Namen auch nicht nennen.

So sind wir auf andere Quellen angewiesen. Nach dem Bericht Riepp's (s. oben S. 22ff.) war «Maister Jacob Woller, Stainmetz von Gmünd» im Rechnungsjahr 1556/57 und 1560/61 im Tübinger Chor beschäftigt; das erste Mal mit der Vollendung der Schmid'schen Arbeiten, das zweite Mal mit der Anfertigung von Grabmälern für Herzog Christoph und seine Gemahlin. Ferner erwähnen ihn die Landschreiberei-Rechnungen von 1561 bis 64 als Bildhauer zu Tübingen. Man darf also annehmen, daß er sich entweder schon 1557 oder 1560 dauernd dort niedergelassen hat. Daß er 1564 oder unmittelbar darauf starb, ist oben (S. 30) gezeigt worden.

Aber wie kam der Meister nach Tübingen? Welche Leistungen haben ihm den heiklen und viel Takt erfordernden Auftrag verschafft zu der Mechthild-Figur ein Gegenstück zu liefern? Schumann hat, hierin einer Vermutung Wintterlin's folgend (S. 25, Anm. 2), ihn unter die «letzten Ausläufer der Uracher Bildhauerschule» gerechnet und ihn deswegen in die Uracher O./A. Beschreibung aufgenommen. Er war, heißt es

dort, «wahrscheinlich ein Schüler Josef Schmid's und, wie wir sahen, sein Gehülfe bei seinen letzten Arbeiten, die er vollendete.» S. 605). — Ganz abgesehen von dem Befund der Denkmäler rechtfertigen schon die Urkunden, d. h. die oft erwähnten Rechnungsauszüge Riepp's (1573) dieses Urteil nicht. Im Jahr 1555 erhielt Schmid Honorar — fast möchte man denken, der Beisatz «selig» hinter seinem Namen habe schon in den Rechnungen gestanden, denn bei dem 1573 gleichfalls verstorbenen Woller findet er sich nicht. Aber wie dem auch sei, ob Meister Josef Schmid noch 1555 starb oder nicht, seine Arbeit wurde in diesem Jahr noch bezahlt. Dann heißt es weiter: «Item von anno 56/57 (also nach dem 23. April 1556) hat Meister Jacob Woller, Stainmetz von Gmünd, — — was — überpliben, Vols ausgemacht.» Ich glaube, das klingt nicht so, als ob ein Gehülfe Schmid's die Arbeit nach dem Tod des Meisters zu Ende geführt hätte. Es macht vielmehr den Eindruck, daß nach Schmid's Ableben eine Pause in den Arbeiten eintrat, und daß erst im Frühjahr 1556 ein neuer Meister gefunden und von auswärts beigezogen wurde [1]. Es ist nicht unmöglich, daß Schmid Werke von Woller gesehen und selbst noch auf ihn aufmerksam gemacht hat; aber ein Schulverhältnis ist nicht bloß nicht wahrscheinlich, sondern es ist ausgeschlossen.

Jakob Woller vertritt eine Werkstatt, die mit der des Schmid so wenig wie möglich gemeinsam hat. Jeder eingehenden Vergleichung der Werke Schmid's mit dem Graf Ludwig Stein wird sich diese Beobachtung aufdrängen. Sie wird zur Gewißheit dann, wenn es gelingt, die Figur des Ludwig in einen anderen Zusammenhang einzureihen und Werke nachzuweisen, die dieselben Eigentümlichkeiten, ja womöglich dieselbe Hand zeigen. Ich hoffe diesen Nachweis liefern und dadurch das Bild eines Meisters etwas mehr ans Licht rücken zu können,

[1] Die Rechnungen jener Zeit tragen bei den einzelnen Posten so gut wie nie ein Datum. Trotzdem kann man aus der Stellung eines Postens innerhalb einer Rubrik oft feststellen, in welche Hälfte des Rechnungsjahrs er gehört. So war es offenbar bei dem ersten von Riepp gegebenen Auszug. Den zweiten hat er ganz wörtlich aus seiner Rechnung 1556/57 abgeschrieben. Daher die verschiedene Bestimmtheit der Zeitangaben.

der ebenso wie Schmid das Interesse der schwäbischen Kunstgeschichte verdient.

Mit dem Tübinger Werk gehören zwei andere zusammen, die sich in Mühlhausen a. N. und in Oberböbingen (zwei Stunden von Gmünd, der Heimat Woller's) befinden. — Das erste, der Grabstein des Jakob von Kaltenthal (gest. 1555) ist schon von Lübke[1] rühmend erwähnt worden. Er steht in der Veitskapelle zu Mühlhausen, die vielen Freunden schwäbischer Kunst aus eigener Anschauung bekannt ist. Aber gerade die Nachbarschaft bekannterer Sehenswürdigkeiten hat ihm, zusammen mit der ungünstigen Beleuchtung, die gebührende Beachtung entzogen[2]. Das andere, der Grabstein des Hans Wolff von Welwart zu Unterböbingen (gest. 1558) ist neuerdings durch eine gute, für unsern Zweck freilich nicht ganz genügende Abbildung im Inventar des Jagstkreises (I, 451) erschlossen worden.

Da ich diese drei ziemlich weit auseinander liegenden Denkmäler als eine zusammengehörige Gruppe auffassen möchte, gilt es zunächst die gemeinsamen Merkmale aufzuzählen.

Wir haben im Gegensatz zu Schmid einen Meister vor uns, bei dem das Ornamentale gegenüber dem Figürlichen durchaus zurücktritt. Seine Werke sind im Aufriß als Grabsteine gedacht[3]. Der Schmuck erscheint als eine wenig bedeu-

---

[1] Geschichte der Plastik, 3. Aufl., II, 875. Das Grabmal ist sehr ungünstig beleuchtet, die Abbildung (s. Tafel) wird ihm daher nicht gerecht.

[2] Das Inventar des Neckarkreises hat hier wie bei fast allen ähnlichen Werken nichts zur Orientierung beigetragen. Es spricht von «zahlreichen Grabmälern» derer von Neuhausen und Kaltenthal, nennt aber für keines Namen, Jahreszahl oder gar Qualität. Und dies bei Werken, die in der Literatur schon erwähnt waren und die in der unmittelbaren Umgebung von Stuttgart sich finden!

[3] Die Art wie K. Köpchen das Auftreten einfacher Grabsteine mit stehender Ritterfigur in Zusammenhang bringt mit der religiösen Zeitstimmung (S. 97), hat wenig Einleuchtendes. Wenn es die Menschen jener Zeit wirklich «nach Verherrlichung nach dem Tod nicht gelüstete», weshalb wählten sie dann nicht einfache Wappengrabsteine oder ein Relief, auf dem der Verstorbene höchstens als Donator erschien? Und ferner: sollte den Meistern des 16. Jahrhunderts der Gedanke ganz fern gelegen haben, den Schmuck zurückzudrängen, eben um die Figur stärker zur Geltung zu bringen? Ich meine, man kann die Wollerschen Figurensteine kaum anders auffassen. Wären sie bloße Archaismen, weshalb würde dann Baumhauer nicht bloß in seinen Jugendwerken sie nachahmen, sondern in

tende – notgedrungene — Zutat. Eigentlich architektonische Rahmungen hat er nicht geschaffen. Bei den Figuren bemerken wir eine wachsende Zurückdrängung des schmückenden Details der Rüstung zu Gunsten des Gesamteindrucks. In der Darstellung seiner Rittergestalten hat auch Woller ein bestimmtes Schema eingehalten: es sind durchweg Standbilder, fast frei aus der Steinplatte heraustretend. Alle haben den Helm auf dem Haupt, die rechte Hand greift gegen die Brust, die linke an den Schwertgriff. Von einem Schema darf man deshalb sprechen, weil es auch in Tübingen beibehalten ist, wo die Schmid'schen Figuren gefaltete Hände zeigen und den Helm abgelegt haben, weil es zusammentrifft mit anderen Zügen wie der Bartlosigkeit, und endlich weil es, wie ein Grabstein in der Franziskaner-Kirche in Gmünd zeigt[1], in Woller's Heimat schon vorher üblich war[2]. — Vor allem aber zeigen die drei Ritterfiguren das deutliche Bestreben, den Körper nicht bloß als Last, sondern als einen Organismus dem Beschauer deutlich zu machen. Das ist es, was z. B. den Tübinger aus seiner Umgebung heraushebt: hier spürt man Knochen und Muskeln unter der Rüstung, die den Körper in eine bestimmte, vom Auge als natürlich und notwendig empfundene Lage bringen und die uns zwingen, ihn als Ganzes aufzufassen. — Die Gesichter wird man nur dann richtig beurteilen, wenn man die geringe Durchschnittsqualität der zeitgenössischen Physiognomien an vielen Beispielen in sich aufgenommen hat. Die Befangenheit und Allgemeinheit der meisten Schmid'schen Köpfe, die derbe und äußerliche Charakterisierung der Baumhauer'schen, die unfreiwillige Komik mancher von den Berlichingen in Schönthal, und ebenso die konventionelle Glätte, mit der später die Jelin-Werkstatt Gesichts-

---

späterer Zeit ganz offensichtlich Hintergrund und Rahmen so einfach wie möglich gestalten? Denkmäler wie die des Stefan Chomberg in Tübingen, wie die der Leonberger Vögte und Bürgermeister, sehen nicht so aus, als ob es sich hier um eine Vermeidung persönlicher Verherrlichung handle.

[1] Der oben erwähnte Jörg Gronbeck von Nidernhofen.

[2] Auch in Donzdorf, O.-A. Geislingen, also ebenfalls nicht allzu weit von Gmünd, befindet sich ein Rittergrabstein vom selben Typus wie der in Mühlhausen. (Wolf v. Rechberg, gest. 1540). Die Mache ist wesentlich roher als die Wollers, aber die Einzelheiten verraten einen deutlichen Schulzusammenhang.

züge bildet: — das alles gibt den Maßstab für die Anerkennung, die man der verhaltenen Lebendigkeit Wollers, seiner feinen Empfindung für das Natürliche und seinen im ganzen diskreten Mitteln zu zollen hat. Geschichtlich betrachtet haben wir in seinen Werken keine verheißungsvollen Anfänge, sondern die spätesten Früchte einer guten Bildhauerschule zu erkennen. Es scheint mir zweifellos, daß der erwähnte Halbfigurengrabstein in der Gmünder Franziskaner-Kirche mit den Woller'schen Werken in engen Zusammenhang zu bringen ist. Der Zeit nach könnte dieser, der um 1564 starb, sehr wohl selbst der Meister sein[1]. Aber gewisse Ungeschicklichkeiten des Mühlhauser Denkmals schließen die Annahme aus, er habe 20 Jahre zuvor ein Werk geschaffen, das in der Raumfüllung so glücklich, in der Durchbildung des Gesichts so feinfühlig und stilvoll wirkt, wie das in Gmünd. So wird man zu dem Schluß gedrängt, in dem Meister des Jörg Gronbeck vielmehr den L e h r e r Jakob Woller's zu erkennen.

Diese Aufstellungen werden durch eine Beschreibung der drei Woller'schen Steine näher zu begründen sein. Das Denkmal des

JAKOB VON KALTENTHAL (s. Tafel)

macht zunächst den Eindruck, als ob es aus mehreren Teilen zusammengesetzt wäre, die nicht ursprünglich zusammengehören. Der Löwe zu den Füßen des Ritters scheint nicht für den Sockel geschaffen zu sein, über den er beträchtlich hinausragt und von dem ihn ein zwei Finger breiter Zwischenraum trennt. Die Figurenplatte ist durch den ganz herumlaufenden Rand völlig in sich abgeschlossen; und der darüber angebrachte Halbrundgiebel wirkt umsomehr als ein unorganischer Aufsatz, als die Verkröpfung des Gebälks rechts und links eine Fortsetzung nach unten in Gestalt von Pilastern zu fordern scheint. Ich war daher anfangs der Meinung, der Raum zwischen Sockel und Gebälk sei ursprünglich anders ausgefüllt gewesen und unser Grabstein erst nachträglich hier eingefügt worden. Doch läßt sich diese Annahme nicht aufrecht halten. Der Stein mit

[1] Der Gmünder Grabstein gehört ins Jahr 1534.

dem Ritter müßte dann ursprünglich für sich bestanden haben, und das ist, da er kein Wappen enthält, doch wohl nicht denkbar. Andererseits findet sich dieselbe äußerliche Zusammenfügung der drei Teile noch anderwärts, zunächst bei dem Grabmal gegenüber, dem 1558 gestorbenen Engelhold von Kaltenthal, das sich abgesehen von einzelnen Verschiedenheiten des Porträts als eine rohe Nachahmung des unsrigen von anderer Hand darstellt, dann aber auch, wenngleich nicht so auffallend, bei dem Hans Herter von Hertneckh, gest. 1562, in der Stuttgarter Stiftskirche, einem bezeichneten Werk des Leonhard Baumhauer.

Unter diesen Umständen erscheint es mir am wahrscheinlichsten, daß Woller nur den Grabstein ausgehauen und für das übrige vielleicht eine allgemeine Skizze angefertigt hat, die dann in schematischer Weise von Gehilfen ausgeführt worden wäre[1]. Auch wenn alles auf seine Hand zurückgeht (die Art der Arbeit macht es nicht geradezu unmöglich), so muß man annehmen, daß er sich zu der Hinzufügung von Sockel und Bekrönung nur widerwillig entschlossen, und den Grabstein auch äußerlich als ein Werk für sich hätte charakterisieren wollen. In dem Oberböbinger Werk durfte der Meister ganz der Tradition seiner Werkstatt und seiner persönlichen Neigung folgen. Das in Mühlhausen ist ein Kompromiß, eine Inkonsequenz, die von der Entwicklung bald beiseite geschoben werden mußte.

Der Grabstein selbst war, wie der Löwe zeigt, jedenfalls von Anfang an zur Aufstellung bestimmt. Zwischen dem ganz herumlaufenden Schriftrand und der Innenfläche befindet sich eine einfache Blattreihe, von zwei Leisten eingefaßt. Sie bildet oben einen Flachbogen; die dadurch entstehenden Zwickel sind ebenfalls mit einfachem Blattornament gefüllt. Der Ritter selbst steht auf einem mächtigen, die ganze Breite des Steins bedeckenden Löwen mit emporgehobenem Kopf und abstehendem geringeltem Schwanz. Das Stehen hat hier noch eine gewisse Unbestimmtheit, beinahe etwas Schlotteriges. Standbein und Spielbein sind nicht so deutlich unterschieden, daß die Belastung der einen Körperhälfte ohne weiteres zu Tage träte: immerhin

[1] Es ist naheliegend, daß der Meister nach Tübingen abgerufen wurde (1558).

sieht man, wohin die Absicht des Meisters ging. Zu den Merkmalen, die ebenfalls auf eine gewisse Unbehilflichkeit des Meisters zu schließen erlauben, rechne ich den vorn am Krebs angebrachten Dolch, der natürlich abgebrochen ist, aber sicher auch ursprünglich nicht gut gewirkt hat. Das gleiche wiederfuhr dem Streitkolben oberhalb der umfassenden Hand, während das riemenumschlungene, auf dem Löwenkopf aufstehende Schwert hier ganz erhalten ist. Der Panzer und die übrigen Wappen zeigen eine reiche, aber künstlerisch überlegte Ornamentierung. Die einzelnen Streifen, senkrechte auf der Brust, auf den Arm- und Beinschienen, wagrechte an den Krebsen, sind je nach ihrer Wichtigkeit von verschiedener Relieftiefe. Hinter dem Helm quellen fünf Federn hervor, deren Enden, stark nach vorn umgerollt, etwas gequetscht erscheinen.

Das bartlose Gesicht, in dem Augen und Lippen bemalt sind, muß man von der linken Seite her betrachten. Hier tritt entschieden ein Zug zum Monumentalen hervor, in starkem Kontrast zu dem Vielerlei des Rüstungsschmucks. Prachtvoll ist die Einsattelung der Nase, die Tiefe der Mundwinkel, die vorgeschobene Unterlippe. Es ist eine der charaktervollsten deutschen Rittergestalten des 16. Jahrhunderts, ein Ganzes, das im besten Sinn des Wortes typisch wirkt. Steht man vorn, so zeigt sich, daß die feinere Durcharbeitung noch zu wünschen übrig läßt. Die Stirnfalten sind allzu derb, die Wangen runden sich noch nicht recht, die Augenhöhlen erscheinen etwas flach: die Charakterisierung des Stofflichen ist noch nicht ganz gelungen. — Wir stellen, da die Tübinger Figur teilweise unter besonsonderen Bedingungen steht, gleich das

OBERBÖBINGER WERK

daneben, das reifste unter den dreien. — Die Verwandtschaft braucht nicht mehr betont zu werden, wohl aber der Fortschritt gegenüber dem etwa drei Jahre älteren Mühlhauser. Alle Unsicherheit ist hier verschwunden. Deutlich und unaufdringlich versteht der Meister das Wesentliche hervorzuheben. Was der künstlerischen Wirkung schaden könnte, wird unterdrückt. — Vor allem der Panzer ist ein wahres Meisterstück. Jeder ornamentale Schmuck fehlt. Man spürt deutlich, wie der Blick

dadurch aufs Ganze und seinen zweckmäßigen Aufbau gelenkt wird. Wie scharf grenzen sich die einzelnen Flächen gegeneinander ab, wie ist das Uebereinandergreifen der Schienen oder die schnurartige gedrehte Einfassung benutzt, um eindrucksvolle Linien und Schatten zu erzeugen. Die stärkste Ausbauchung des Brustharnischs ist unter die Mitte der Brust verlegt: um wieviel kräftiger wirkt infolge davon der Einschnitt an der Hüfte. Die glatte Schneide vorn am Brustharnisch und an den Beinschienen, wie ruft sie die Illusion des Stahls mit seinen glänzenden Flächen und scharfen Kanten hervor. Mit welcher Oekonomie hat der Meister die Schulterstücke angebracht. Der senkrechte Teil ist höher geworden, offenbar weil so die tiefen Schattenhöhlen zwischen ihm und der Halsberge dem Kopf das stärkste Relief geben. Dennoch ragt dieser frei und beweglich hervor: der Hals ist höher und schlanker, das Kinnstück läßt etwas mehr vom Gesicht frei. Das letztere erscheint infolgedessen weniger breit und massig und verstärkt die vertikale Tendenz des ganzen Körpers. Es dient demselben Zweck, wenn die vier Federn, die in Mühlhausen rechts und links des Kopfes in die Breite streben, auf ein Minimum reduziert sind. Die Figur wird stärker bewegt: der das Schwert fassende Arm ist in Mühlhausen beinahe ausgestreckt, die Bewegung so bequem wie möglich; in Oberböbingen wird er lebhaft heraufgenommen. Umgekehrt wird der Hintergrund beruhigt; die Blattreihe ist verschwunden, die unvermeidlichen vier Wappen sind als einfache Schilde ohne Laubwerk oder Helmzier gegeben; vom Dolch, der jetzt hinter die Figur zurückgeschoben ist, ragt nur der Griff hervor.

Statt der energischen Breitstellung der Tübinger Figur (s. u.) ist hier eine etwas lässigere Pose gewählt. Sie ist konsequent und außerordentlich lebendig durchgeführt. Wie die Last des Körpers deutlich auf dem Standbein ruht, wie Brust und Hüfte auf der (vom Beschauer) linken Seite ganz leise, aber eben noch spürbar zusammengedrückt sind, das hebt die Figur auf den ersten Blick über das Niveau des Handwerksmäßigen hinaus und zeigt den zielbewußten und seine Mittel beherrschenden Künstler.

Im Gesicht wird mit einfachen Mitteln der Eindruck des weichen Fleisches im Gegensatz zu dem starren Material des

Panzers erreicht. Aber der Künstler hat sich damit nicht begnügt: die schmale, etwas eingedrückte Nase, die frischen kräftigen Lippen wirken entschieden individuell; und der zur Seite gerichtete Blick gibt dem Gesicht etwas Sprechendes. Die ganze Figur, die in so starkem Relief von dem glatten Hintergrund sich abhebt, und die ohne das Gegenwicht einer architektonischen Rahmung gelassen ist, könnte leicht etwas Starres und Unheimliches bekommen, wäre sie nicht durch die ansprechende Menschlichkeit des Gesichtes im Gleichgewicht erhalten.

Das Werk, das nicht am wenigsten durch die Schönheit des Steinschnittes wirken will, ist bis jetzt glücklicherweise gut erhalten[1]. Dennoch möchte man ihm einen geschützteren und besser beleuchteten Platz wünschen. Daß es wie jetzt an der Wand aufgerichtet werden müßte, um zur Geltung zu kommen, steht außer Zweifel. Weniger sicher ist, ob es ursprünglich dafür bestimmt war. Der Löwe zu Füßen des Ritters kehrt diesem nicht wie in Mühlhausen den Rücken, sondern die Seite zu, wie bei den Tübinger und anderen Tumben. Daraus muß man doch wohl schließen, daß der Künstler den Auftrag zu einer Grabplatte im eigentlichen Sinn erhielt. Daß er trotzdem seinen Ritter stehend schildert, ist dem ja nicht entgegen.

Der letzte unter den dreien, der

GRAF LUDWIG IM TÜBINGER CHOR (s. Tafel)

liegt, ebenfalls in voller Rüstung, auf einer Doppeltumba. Die Abweichungen vom Typus erklären sich aus den Eigentümlichkeiten der Aufgabe, die der Künstler mit großem Takt, und ohne seiner Eigenart ungetreu zu werden, gelöst hat. Die Güter-steiner Mechthild-Figur, die neben dem Grafen liegen sollte, besaß in dem Reichtum ihres spätgotischen Gewandmotivs ein Relief von solcher Höhe, daß mit einer einfachen Ritterfigur dagegen nicht aufzukommen war[2]. Der Körper des Mannes

---

[1] Nur der untere Teil des Schwerts ist abgebrochen.

[2] Es erscheint nicht ausgeschlossen, daß zuerst beabsichtigt war, den Mechthildstein für sich, wohl an der Wand, aufzurichten und daß man erst

mußte durch außerordentliche Mittel hochgehoben werden. So legt ihn Woller noch auf ein besonderes Lager, von dem er nur die darüber gebreitete Decke sichtbar macht. Diese dient noch einem anderen Zweck: er gewann hier die Möglichkeit, Falten anzubringen, die zu dem bewegten Stoffreichtum der weiblichen Figur wenigstens ein bescheidenes Gegengewicht bildeten. Er schafft tiefe Längsfalten und belebt diese durch kurze querlaufende Knickungen des Stoffs, er läßt seinen Ritter den oberen Zipfel der Decke mit dem Arm fassen und an sich drücken wie einen Ueberwurf. Er erreicht seinen Hauptzweck auf eine durchaus einwandfreie Weise: die männliche Figur behauptet sich neben der weiblichen. Freilich die Falten selbst wirken an den meisten Stellen recht unmotiviert und nichtssagend. Man sieht ihnen an, daß der Meister sich nie in solchen Dingen versucht hatte. Es kommt dem Beschauer hier besonders deutlich zum Bewußtsein, welche Kluft zwischen dem Steinmetzen von 1488 und dem von 1556 befestigt ist; beide sind wirkliche Meister ihres Fachs, aber ihre Interessen sind durchaus ver-

nachträglich, vielleicht als man sich entschloß, für Ludwig ein neues Denkmal anzufertigen, zum Bau der Doppeltumba schritt. Die Figur des Grafen Ludwig ist an die Unterlage angeschafft, die der Mechthild nur aufgelegt.

Wichtiger ist, daß auch, als der Entschluß gefaßt war, nicht alles glatt ging. Der Hergang mag etwa folgender gewesen sein: die Figur der Mechthild war an eine Platte angeschafft, die man ursprünglich soweit belassen wollte, daß sie auch den Raum bedeckte, der zu Häupten Ludwigs von dem ornamentierten Rand eingenommen wird. Dieser Rand wurde daher bei der Bearbeitung der Unterlage für Mechthild weggelassen. Nun zeigte sich aber, daß die Figur auf diese Weise zu hoch heraufkam, — trotzdem Woller für seinen Ritter eine besondere Unterlage geschaffen hatte. Man entschloß sich nun, den Untergrund, auf den Mechthild zu liegen kam, soweit als irgend zulässig war, zu vertiefen; (daher die rauhe Bossierung dieser Stelle im Gegensatz zu der entsprechenden unter der Ludwigfigur!) und von der Figurenplatte der Mechthild den Hintergrund möglichst wegzuschlagen. Dabei mußten die Stücke rechts und links des jetzigen Kissens, vielleicht wegen Beschädigung, ganz entfernt werden, so daß der Raum, wo der Rand aussetzt, nicht ganz ausgefüllt werden konnte. Das Mittelstück war wohl schon vorher als Kissen charakterisiert. Man gab der oberen Hälfte eine Ornamentierung im Geschmack der Renaissance und behandelte die untere wie bei Ludwig als gesonderte Unterlage. — Diese Lösung der Schwierigkeiten war nicht vollkommen, aber die Hauptsache bleibt, daß von dem alten Bestand des Mechthild-Denkmals kein wesentliches Stück angetastet wurde, und daß die beiden Figuren, so wie sie jetzt liegen, keine auffallende Disharmonie bilden.

schieden und keine Werkstattradition, kein noch so genaues Studium der Mechthild-Figur konnte den nachgeborenen Meister befähigen, das reizvolle Spiel spätgotischer Falten täuschend nachzubilden[1].

In der Gestalt selbst ist ein breitbeiniges Stehen auf beiden Beinen dargestellt. Die rechte Hüfte ist leicht nach außen gebogen, was wir wohl auch als eine leise Akkomodation an den Stil der Mechthild oder des alten Ludwigs-Denkmals deuten dürfen. In der Kostümierung kam die Absicht, einen Ritter des vorhergehenden Jahrhunderts darzustellen und das dadurch bedingte Fehlen der Ornamente an der Rüstung den Absichten des Künstlers entgegen. Der Vergleich mit Eberhard im Bart, wo eine ähnliche Aufgabe von Josef Schmid gelöst wurde, ist nicht uninteressant. Beide mal haben wir die scharfen Rippen, die in der Maximiliansrüstung den ganzen Panzer überziehen, beidemal die zugespitzten Krebse und ihre sichtbare Befestigung am Vorderschurz mit Riemen und Schnalle, beidemal die spitz zulaufenden («spitzbogigen») Eisenschuhe. Aber wie viel gedrungener und wehrhafter wirkt Woller's Arbeit: die Entfernung der Hände von der Brust lenkt das Auge auf den starken Einschnitt an der Taille und auf die absichtlich ganz glatt gelassene, vortrefflich proportionierte Fläche des Brustharnischs[2]: die Füße haben eine weniger plumpe Form, das Ganze erscheint viel akzentuierter. Dort ist der tote, hier der lebendige Ritter dargestellt. Aber man muß hinzusetzen, daß bei Schmid die Einzelheiten lange nicht in dem Maß wie hier untergeordnet sind.

---

[1] Wer etwa infolge von K. Köpchens Behauptung (a. a. O. S. 29) den Gedanken einer Entstehung der Mechthild-Figur um 1550 wieder erwägen möchte, dem sei die Decke unter der Ludwig-Figur zum Studium empfohlen: so sieht es aus, wenn Renaissance-Bildhauer sich in einer gotischen Domäne bewegen!

[2] Beachtenswert für die Rüstung des Grafen Ludwig ist ferner das Fehlen der Halskette mit Brustmedaillon, des Wehrgehenkes samt dem Dolch, ferner die Ersetzung des Gliedschirms, der meist aus Maschengewebe besteht und leicht unruhig wirkt, durch langgezogene Falten des unter dem Vorderschurz hervorschauenden Wamses. Das Ganze zeigt die Absicht, nur das sachlich Notwendige zu geben: daher der nicht ausgezackte Rand der Schienen, die Nagelköpfe am Krebs, die Schnalle zur Befestigung der Brustplatte, die kleinen Rosetten statt der umständlich geschilderten Scharniere der Beinschienen bei Eberhard.

Gesicht und Hände stimmen vorzüglich zu der Behandlung des Kostüms. Die letzteren vor allem, die in gefingerten Handschuhen stecken, sind in ihrer Gelenkigkeit das gerade Gegenteil von denen Josef Schmid's. Bei der linken ist der Meister so weit gegangen, die einzelnen Finger zu trennen[1]; der dritte und fünfte sind abgespreizt, die andern umfassen die Parierstange des Schwerts; überall werden wir von der starren Oberfläche zur Empfindung der lebendigen Glieder des Körpers geführt. — Das Gesicht ist höchst wirkungsvoll umrahmt von dem mächtigen Visierhelm, unter dem an den Schläfen und weiter abwärts kleine Löckchen sichtbar werden. Es ist in seinen oberen Partieen analog dem Mühlhäuser auf den allgemeinen Eindruck trotziger Kraft gestimmt: die starken Wülste der Augenbrauen, die senkrechte Falte mitten auf der Stirn, die scharf abgegrenzten aber wenig vertieften Augenhöhlen stehen im stärksten Kontrast zu dem lieblichen Frauenbild daneben. Möchte man aber hier die Charakterisierung Woller's nicht nur männlicher, sondern auch etwas roher finden als die seines spätgotischen Vorgängers, so zeigt die Nase und vor allem die edle Form des Mundes mit den vollen weichen Lippen, daß der Graf Ludwig eine ebenso typische und vorbildliche Leistung für 1556, wie Mechthild für 1488 ist. Das ältere Werk ist die Blüte jener empfindungsvollen vorwiegend malerisch interessierten Periode, der die Darstellung weiblicher Anmut besonders lag; das jüngere eines der besten Erzeugnisse einer schwäbischen Renaissance-Werkstatt, in der das Empfinden derber und kraftvoller, das Sehen des menschlichen Körpers im ganzen richtiger, das bildnerische Gestalten weniger raffiniert, aber durchaus tüchtig und frei von Manier gewesen ist.

Mit den drei Ritterfiguren in Mühlhausen, Oberböbingen und Tübingen haben wir Woller's Werk, soweit es uns bekannt ist, beschrieben. Von der Doppeltumba, auf der Ludwig und Mechthild ruhen, dürfte wohl nur die Dekoration des oberen wagrechten Randes[2] auf ihn oder einen seiner Gehilfen zurück-

[1] Malt hat bei seinem Heinrich-Epitaph ähnliches versucht.

[2] Ebenso auch die Schrift, deren Anbringung in der Skizze von 1556 erst vorgeschlagen wird.

gehen. Sie zeigt in der starken Stilisierung der Blattformen und in der weniger engen Flächenfüllung wesentliche Abweichungen von Schmid's ornamentalem Stil.

Freilich gibt es nun noch ein Grabmal, das wir nach dem daran angebrachten Zeichen Woller zuschreiben müßten: das des Herzogs Christoph[1]. Allein bei diesem trägt die Figur, wie wir sie jetzt vor uns haben, so völlig andere und so genau Baumhauer'sche Züge, daß man höchstens die Frage aufwerfen könnte, ob Woller die Ausführung noch begonnen hat. Wir werden auf Grund dieses Denkmals annehmen müssen, daß der Meister 1560/61, als er den neuen Auftrag erhielt, ein alter Mann gewesen ist, dessen Name vor allem das Firmenschild der Werkstatt zu schmücken hatte. Leonhard Baumhauer, der Stiefsohn, der die wichtigsten Stücke seiner Kunst nicht bei Woller, sondern anderswo bezogen hat, führte die Aufträge aus: mit seinem Namen durfte er, der damals wenig über 20 Jahre zählte, erst nach Woller's Tod (1564) hervortreten. Den Beweis für diese Aufstellung wird die Behandlung des Christoph-Denkmals im nächsten Kapitel zu liefern haben. — Bedauerlich ist auf alle Fälle der Verlust des Grabmals für Herzogin Anna Maria, das gleichfalls 1560/61 angefertigt wurde. Die Dargestellte war unzufrieden mit der Ausführung der Wappen und der Kleidung[2] und darum wurde das Denkmal zehn Jahre später durch ein Baumhauersches ersetzt. Unwillkürlich kommt man auf den Gedanken, Jacob Woller habe hier wenigstens beim Entwurf seine Hand noch im Spiel gehabt, und wie früher künstlerischen Rücksichten zulieb das reiche Detail, auf das die Herzogin so großen Wert legte, unterdrückt.

[1] Gezeichnet unten an der Südostecke mit J. W. und dazwischen denselben zwei Werkzeugen, die später Baumhauer als Zeichen führt.

[2] Wi., S. 33.

LEONHARD BAUMHAUER VON GMÜND.
(ca. 1540—1604).

Ueber Baumhauer, den zweiten der drei Gmünder Bildhauer, die sich kurz nacheinander in Tübingen niederließen, wissen wir mehr als über Woller[1]. Doch ist auch von seinem Leben nur eine kurze Strecke, die Zeit von 1560—73, hell beleuchtet. Und das ist bei ihm nicht die Zeit der letzten Reife, sondern

[1] Baumhauer als Handwerksname bedeutet nach Wi., S. 27, den Verfertiger von Sattelgestellen, nach Klemm (Inv. Schwarzwaldkreis. S. 519) Bildschnitzer, also Holzbildhauer, im Unterschied von den in Stein arbeitenden «Laubhauern». Sicher ist soviel, daß unser Vertreter den Namen als reinen Eigennamen geführt und schon ererbt hat.

Die Tübinger Kirchenbücher enthalten folgende Angaben über Baumhauer und seine Familie:

Seine Heimat ist Schwäb. Gmünd. Sein Vater Wolf Baumhauer war 1560 verstorben. Leonhard Baumhauer heiratet im August 1560 in Tübingen die «Agata Jacob Beytters seligen dochter von Tübingen». In Tübingen wurden dem Paar zehn Kinder getauft: 1561, 62, 64, 69, 71, 74, 77, 79, 80, 82. Zwischen 1564 und 69 müssen noch zwei Kinder auswärts geboren worden sein, darunter die im Tübinger Ehebuch 1598 S. 338) vorkommende Tochter Anna Maria. Der Sohn Hans Friedrich (getauft 1577 Dezember 5., bei dem der Obervogt von Tübingen Fritz Herter Pate stand, ließ sich ebenfalls in Tübingen als Bildhauer nieder. Seine Heirat mit der Tübingerin Anna Sauberschwarz fällt ins Jahr 1611. Bei seinen Kindern übernahmen die Prinzen und sonstigen vornehmen Herrn aus dem Collegium Illustre Patenstelle. Darnach scheint er ziemlich angesehen gewesen zu sein. Auf die Werke, die ihm mutmaßlich zuzuschreiben sind, werde ich an anderem Ort zurückkommen. — Der alte Leonhard Baumhauer starb am 1. März 1604, seine Frau am 7. Januar 1602.

die des beginnenden Mannesalters. Das Dunkel, das über seinen letzten 30 Jahren liegt, beginnt sich erst langsam zu lichten.

Die handwerkliche Stufe, auf der die meisten seiner Werke stehen, gestattet eine etwas summarische Behandlung. Man muß ihn in beträchtlichem Abstand von Jacob Woller, seinem «lieben vatter seeligen» nennen, dem er etliche Aeußerlichkeiten abgesehen, dessen künstlerischen Ernst er aber nicht geerbt hat. Das tritt schon in seinen Eingaben und Briefen hervor, die Wintterlin veröffentlicht hat. Der «guet arm gsell» (Dretsch) macht viel Rühmens von seiner Kunstfertigkeit [1], aber gerade dort, wo er dies auf Kosten der älteren Denkmäler tut, gibt er zu erkennen, daß er den Vorzug seiner eigenen Werke in dem Reichtum und der guten Ausführung der Verzierungen erblickt [2], also auf einem Gebiet, wo er zwar quantitativ mehr als Woller geleistet hat, qualitativ aber oft hinter diesem und seinen Zeitgenossen zurückbleibt.

Was wir von Baumhauer's äußeren Lebensumständen wissen, zeigt uns einen ehrsamen fleißigen Meister mit viel Temperament und starkem Selbstbewußtsein, der sich redlich bestrebte, mit seinen Werken immer auf der Höhe der Zeit zu bleiben. Er erscheint von dem wechselnden Geschmack seiner Kundschaft mehr als von einer starken eigenen Ueberzeugung geleitet, — wer wollte das dem Mann verübeln, der für eine große Familie zu sorgen und unter der Not von Teurung und Krankheit mehr als andere zu leiden hatte.

Daß er mit Jacob Woller oder doch auf seine Veranlassung nach Tübingen kam, kann man als feststehend ansehen. Weshalb er ihn seinen Vater nennt, ist aus den Urkunden nicht

---

[1] Wi., S. 39: «Suplicant hat sein kunst allweg hoch erhept». Vgl. S. 30 unten, 32 oben.

[2] Wi., S. 30: «Daß alle der sachen verstendige bekhennen und sagen miessen, daß diser grabstein mit künstlicher, wolerhepter Panierbildung unnd aller Zierlicheit die andere vorgemachte grabstein alle weit übertreffe, auch fast noch souil arbeit erfordert habe». Bei der wolerhebten Panierbildung handelt es sich offenbar um die Relieftiefe und die Unterschneidungen der Wappen. Das «schöne durchsichtige Laubwerk», das Dretsch (S. 34) an einem Wappen rühmt, wird sachlich ungefähr dasselbe bedeuten. — Die häufige Anrufung der Sachverständigen berührt uns fast modern. (Vgl. oben, S. 41—43. Aehnlich bei Mair, vgl. den Urk.-Anhang.

ersichtlich: das wahrscheinlichste bleibt, daß der alte Wolf Baumhauer früh starb und Woller Vaterstelle an dem jungen vertrat. Noch 1569, bei der Vergebung des Eberhard-Denkmals mißtraut ihm Albrecht Dretsch wegen seiner Jugend — eine eigentümliche Begründung bei einem Mann, der neun Jahre verheiratet, also doch mindestens 30 Jahre alt war, und schon eine stattliche Reihe von Werken aufzuweisen hatte. Wir werden annehmen dürfen, daß der fürstliche Baumeister, auch wenn er sich so ausgedrückt hat, vor allem den Fähigkeiten Baumhauer's gegenüber gewisse Bedenken hegte, die dann allerdings durch die Ausführung des Prinz Eberhard-Denkmals zerstreut wurden. Schon ehe dieses fertig war, hat er sicher nach Stuttgart (1563) und nach Leonberg (1566) unter eigenem Namen Arbeiten geliefert, gehörte also immerhin schon zu den gesuchteren Meistern. Anfangs der 70er Jahre begegnen wir ihm im Schwarzwald und im Zabergäu, aber auch an der Donau. Dann hören die Nachrichten auf. Baumhauer ist, soviel steht fest, nicht von Tübingen weggezogen; denn die Kirchenbücher bezeugen seine Anwesenheit fünfmal in den Jahren 1574—82, wo Kinder von ihm getauft wurden, und ebenso 1585 und 98, wo zwei Töchter von ihm sich verheirateten; er ist auch in Tübingen 1604 gestorben.

Bei dem Versuch diese lange Wirksamkeit durch erhaltene Werke auszufüllen, kommt uns die Tatsache zu Hilfe, daß Christoph Jelin, der in späterer Zeit Baumhauer in den Schatten stellte, in Tübingen erst seit dem Jahr 1577 nachweisbar ist, wo er, wie sein Vorgänger, mit einer Tübingerin Hochzeit hatte. Zwischen 1560/61 (Denkmal des Herzogs Christoph) und 1576 hat Baumhauer in Tübingen sicher keinen nennenswerten Konkurrenten gehabt. Nur 1565 könnte die kurze Wirksamkeit Schlör's außer dem Sabina-Denkmal auch noch einzelne andere Arbeiten des Haller Meisters oder seiner Gesellen gezeitigt haben[1]. Alles übrige aber, was aus jenem Zeitraum erhalten ist, kann, wenn es mit Baumhauer's sicheren Werken stilistisch zusammengeht, seiner Werkstatt mit Wahrscheinlichkeit zugewiesen und zur Bestimmung auswärtiger Denkmäler herangezogen werden.

[1] Vgl. das Kapitel über Schlör.

Ich unterscheide unter den erhaltenen Arbeiten, die sicher oder wahrscheinlich auf seine Hand zurückgehen, fünf Gruppen und bespreche dieselben in der Reihenfolge, wie sie nach meiner Meinung entstanden sein können. Nur bei den Fürstendenkmälern, die in mancher Hinsicht Verwandtes bieten, empfiehlt es sich, sie von den übrigen Werken abgesondert zu behandeln.

A) Rittergrabmäler der Frühzeit.

1. Hans Wolf von Zülnhardt, gest. 1557.
   Kirche zu Dürnau O./A. Göppingen. (s. Tafel).
2. Hans Konrad von First, gest. 1561.
   Stiftskirche Tübingen, Turmvorhalle (s. Tafel).
3. Heinrich von Ostheim, gest. 1560.
   Ebenda Nordschiff, Ostwand. (s. Tafel).
4. Jerg von Ehingen, gest. 1561.
   Kirche zu Kilchberg O./A. Tübingen (s. Tafel).
5. Hans Herter von Herneckh, gest. 1562, (bez. L. B. 1563).
   Stuttgarter Stiftskirche.

B) Brunnenfiguren und -säulen.

6. Leonberg, Marktbrunnen, bez. L. B. 1566.
7. Reutlingen, Maximiliansbrunnen, bez. L. B. 1570.
   (s. Tafel).
8. Munderkingen, Marktbrunnen, bez. L. B. 1570[1].

C) Epitaphien mit mehreren Figuren.

9. Wolf Dietrich Megetzer von Feldorf, gest. 1569.
   und Gemahlin. (Für letztere fehlt die Inschrift).
   Tübinger Stiftskirche, Südschiff, Ostwand. (s. Tafel).
10. Hans Truchsäß von Höfingen, gest. 1576 und seine Gemahlin Barbara, geb. von Neuneck, gest. 1561.
    Tübinger Stiftskirche, Prinzenstuhl. (s. Tafel).
11. Peter von Gültlingen (ohne Todesdatum) und seine Gemahlin Elisabeth, geb. von Rieppur, gest. 1561.
    Kirche zu Berneck, O./A. Nagold.

[1] Die neue Landesbeschreibung (Donaukreis, S. 117) gibt fälschlich 1572 an.

D Tumben für Glieder des Herzogshauses im Chor der Tübinger Stiftskirche.

12. Herzog Christoph, gest. 1568. Denkmal 1560/61. (Bez. J. W. (s. Tafel).
13. Prinz Eberhard, gest. 1568. Denkmal 1568/69.
14. Herzogin Anna Maria, gest. 1589. Denkmal aus den Jahren 1570—72, bez. L. B.

E) Grabdenkmäler aus der späteren Zeit des Meisters.

15. Veit von Sternenfels, gest. 1571.
Kirche in Zaberfeld, O./A. Brackenheim. (s. Tafel).
16. Stefan Chomberg, Untervogt zu Tübingen, gest. 1566. (Denkmal später).
Tübinger Stiftskirche, Nordschiff. (s. Tafel).
17. ff. Spätwerke in Leonberg (Figurendenkmäler in Flachrelief).
17. Walpurga Aichmenin, geb. Lindlerin, gest. 1572.
18. Justina Wield, gest. 1581.
19. Johann Aichmann (Untervogt?)
20. Sebastian Dreher, gest. 1582. (s. Tafel).
21. Veit Dreher, (Jüngling), gest. 158 . . . (letzte Ziffer nicht ausgefüllt). (s. Tafel).
22. Sebastian Besserer, Bürgermeister, gest. 1593. (s. Tafel).

(Nr. 17—21 Vorhalle der Stadtkirche, 22 Südseite außen).

Von diesen Arbeiten sind gezeichnet Nr. 5—8 und 14, anderweitig gesichert Nr. 13. Nr. 2—4 hat Wintterlin ohne nähere Begründung dem Meister zugewiesen (S. 52 Anm.): über die Autorschaft von Nr. 15 äußert er sich nicht bestimmt (S. 45). Der Rest sind neue Zuschreibungen.

Unter den Rittergrabsteinen der Dürnauer Kirche, die Gradmann als «Wandfiguren im Stil Baumhauers» bezeichnet hat[1], kann m. E. einer mit Wahrscheinlichkeit als das früheste bis jetzt gefundene Jugendwerk des Bildhauers bezeichnet werden. Dieser Hans Wolf von Zülnhardt (s. Tafel) unter-

[1] Lit. Beil. zum Staatsanzeiger 1903. 192.

scheidet sich aufs stärkste von seinen Nachbarn rechts und links, mit denen ihn keine Familienähnlichkeit verbindet. Statt dessen trägt er fast alle die Züge, die für Baumhauer charakteristisch sind: den auffallend breiten Schädel, dessen derber Eindruck noch durch die lange Horizontale des wagrecht abgeschnittenen Vollbarts verstärkt wird, die zurückfliehende niedrige Stirn (vgl. von First), den Bart aus wulstigem Gelock (vgl. Herzog Christoph). Vor allem zeigt die Figur im ganzen zwei Eigenschaften, die uns bei Baumhauer immer wieder begegnen: einerseits den vierschrötigen klobigen Typus, andererseits einen der mit bemerkenswerten Sicherheit herausgegriffenen und stark unterstrichenen Porträtzüge, die dem Meister gewiß oft den Beifall seiner Besteller gesichert haben. In Dürnau ist es die starke Hakennase, die besonders für den Anblick von der Seite her den Kopf sehr eindrucksvoll charakterisiert. Gradmann spricht von einem «höheren Lanzknecht»: andere werden sich vielmehr trotz des kriegerischen Kostüms unmittelbar an einen älteren jüdischen Bankier erinnert fühlen. Dazu passen auch die Formen der Stirn und die glatt nach vorn gekämmten, an den Schläfen verschwundenen Haare.

Der Zuschreibung steht die Lage von Dürnau mindestens nicht im Weg. Göppingen, die Amtsstadt, liegt nicht weit von Baumhauers Heimat Gmünd. Und nach Göppingen hat den jungen Bildhauer vielleicht der Schloßbau gezogen, den Herzog Christoph 1550—68 dort ausführen ließ.

Der Hans Konrad von First in Tübingen (s. Tafel) gehört mit der Figur eng zusammen. Wir haben beidemal den Typus des vor einer Grabplatte stehenden Ritters, nur daß bei dem späteren Tübinger das Relief schon nicht mehr ganz so stark und die Bemalung weggefallen ist. Beidemal nicht der Gestus des Betens, sondern die linke Hand am Schwert, die rechte in Dürnau den Streitkolben fassend, in Tübingen, wo der letzte Sproß eines Geschlechts darzustellen war, das gestürzte Wappen. Ist nun diese Darstellungsweise, zu der die einfachen Wappenschilde stimmen, offenbar der Jakob Woller's nächstverwandt, so zeigen sich doch schon hier starke und charakteristische Verschiedenheiten von dem älteren Meister. Daß der Helm bei Baumhauer durchweg abgelegt erscheint, war

eine notwendige Konzession an den Zeitgeschmack; Woller archaisierte hier. Aehnlich wird es mit der Barttracht stehen[1]. Auf Baumhauer's eigene Rechnung aber ist die Veränderung des Typus zu setzen. Das massige Auseinandergehen seiner Ritter[2] entsprach zwar einer allgemeinen Freude an breitspurigen vollsaftigen Gestalten. Aber z. B. Schlör's Ahnenreihe zeigt doch, daß man neben der gewichtigen Würde auch noch die Beweglichkeit des Körpers sah und darstellen konnte. Baumhauer's Gestalten wirken, als ob sie in der eigenen Schwere erstarrt wären.

Die Mitwirkung Woller's bei diesen frühen Grabsteinen anzunehmen, kann ich mich nicht entschliessen. Gewiß sind manche Einzelheiten bei dem Tübinger nicht ohne Qualität, besonders die gut beobachteten Finger mit den gichtischen Erhöhungen an den Gelenken. Allein das zeigt doch nur, was wir ohnehin wissen, daß Baumhauer auch bei Woller gelernt hat. Aber gerade das, worin Woller sich vom Durchschnitt abhebt, das Gefühl für die Funktionen der Glieder, das Streben nach künstlerischer Oekonomie, vermissen wir bei dem jungen Baumhauer: hält man eine Figur wie den Oberböbinger Welwart und den Tübinger First nebeneinander, so wirkt der erstere wie ein lebendiger Mensch, der andere beinah als ungefüger Klumpen. Das wird bei den folgenden drei Werken, die in Etappen zur architektonischen Rahmung übergehen, nicht viel besser.

Der Heinrich von Ostheim (s. Tafel) bedeutet in der Anordnung wie im Figürlichen einen gewissen Fortschritt: und während die erstere einfach einem Wunsch des Bestellers entsprechen könnte, weist das letztere darauf hin, daß wir es trotz des um vier Monate früheren Todesdatums mit einem späteren Monument zu tun haben. — Daß der Meister von der Anfertigung von (aufrechten) Grabplatten herkommt,

[1] Die Tübinger Figur des Herrn von First, bei der unten am Gesicht ein großes Stück fehlt, ist ebenfalls vollbärtig zu denken. Die Ansätze sind noch sichtbar.

[2] Bezeichnend ist bei First der breite Mund, die schweren Ringellocken rechts und links des Kopfes, die unbeholfene, beinah übereinstimmende Anordnung der beiden Arme.

zeigt sich deutlich in der geringen Vertiefung der Figurennische. Wir haben eigentlich einen Grabstein vor uns, dessen Rand unten als Sockel, oben als Gebälk, an den Seiten als Pilaster charakterisiert ist. Ebenso unentwickelt ist der Aufsatz: ein Gebälkstück mit der Inschrift, durch Gesimse abgegrenzt, deren oberes von einem eierstabähnlichen Gebilde begleitet ist (Wulst mit kreisrunden Vertiefungen); darüber ein massiger Rundgiebel mit dem Wappen in Laubwerkzier, flankiert von zwei Kugeln und bekrönt von einer mächtigen Eichel. Die ersteren kommen in den früheren Jahrzehnten oft in ähnlichen Zusammenhang vor[1], die letztere mag eine Erfindung Baumhauer's selbst darstellen. Die ornamentalen Teile sind von einer auffallenden Dürftigkeit: die schmalen Rinnen in der Mitte der Pilaster mit ihrem nach Erfindung und Technik gleich stümperhaften Reliefschmuck zeigen, daß Baumhauer hier noch in den ersten Anfängen steckte. Es ist ein stark stilisiertes Blattornament mit sichtbarer Mittelachse und allzu häufigen ring- und vasenartigen Gebilden. Der obere Rand der Figurenplatte zeigt zwei Delphine. Die Profilierung der Gesimse ist durchweg handwerklich. — Der Figur kommt diese Armut bis zu einem gewissen Grad zugut; nicht bloß der Rüstung, an der die untersten Schienen der Krebse die übliche erhabene Musterung erhalten haben, sondern auch dem Kopf, der den Blick sofort auf sich zieht. Knochiger und faltiger als der des Herrn von First, wirkt er vor allem durch den scharf nach der Seite gerichteten Blick, mit dem die gerunzelte Stirn gut zusammengeht. Der rauhe, etwas bärbeissige Ausdruck ist glücklich getroffen, die Hakennase, der Mund, die strengen Faltenzüge, die von der Nase zu den Mundwinkeln führen, vollenden den Eindruck einer wenn auch etwas äußerlichen Porträtmäßigkeit[2]. Die Haltung des Beters, die hier zum ersten Mal bei Baumhauer auftaucht, mit den zusammengelegten, aber an die Brust herangenommenen Händen paßt wenig zu dem Gesichtsausdruck: der Meister folgte

[1] Vgl. die Torgiebel im Tübinger Schloßhof, Herings Epitaph in Großkomburg (Jagstkreis 1, 632) und noch Wollers Mühlhäuser Ritterdenkmal; Grabstein des Wolf von Rechberg (gest. 1540) in Donzdorf bei Geislingen.

[2] Baumhauer kam kurz vor 1560 nach Tübingen; es ist also sehr wahrscheinlich, daß er den Burgvogt noch gesehen hat.

entweder dem allgemeinen Brauch oder dem Wunsch des Bestellers.

Baumhauer's spezifische Züge treten hervor in der fliehenden Stirn, der scharfen Kante zwischen Stirnknochen und Augenhöhle, der schematischen hier etwas dünneren Anordnung der Haare, in den dicken Fingergelenken, die durch die Handschuhe hindurch sichtbar werden, in der einfachen Form der sechs Wappenschilde, endlich in der eigentümlichen naturalistischen Andeutung des Terrains, auf dem die Figur steht. Dasselbe besteht aus einer zusammengebackenen Masse kleiner eckiger Steine oder Erdstücke, die in der Breite nur den Raum unterhalb der Füße ausfüllen, und über die die Eisenschuhe der Rüstung — es sind hier die im 16. Jahrhundert allgemein üblichen «Bärenfüße» — nach vorn beträchtlich hinausragen. Ihr Analogon hat diese eigentümliche Sitte in der Terrainbehandlung bei Loy Hering[1], in der Folgezeit begegnen wir ihr gerade bei Baumhauer noch häufig. Sie nimmt sich aus wie ein Rudiment der malerischen Reliefbehandlung der Hintergrundsplatte, die in Württemberg erst durch Jelin zeitweise wieder aufgenommen wurde. Dafür fehlt hier der Sockellöwe, den Baumhauer vorher und nachher (Kilchberg, Stuttgart) verwendet hat. Man könnte demnach versucht sein, das Denkmal des Heinrich von Ostheim, das ja auch durch die größere Gedrungenheit der Figur von den übrigen Frühwerken sich abhebt, einer späteren Gruppe zuzuweisen. Allein die Unsicherheit des Aufbaus verrät doch den Anfänger; und was die Behandlung des Postaments für die Figuren betrifft, so muß man sich gegenwärtig halten, daß Baumhauer in verschiedenen Einzelmotiven seiner Entwürfe stark von bestimmten Mustern abhängig war, (s. u.) und außerdem, daß er sehr wohl zwischen verschiedenen in seiner Werkstatt gebräuchlichen Motiven dem Besteller die Wahl gelassen haben kann.

Die Fassung des Denkmals, die höchst wahrscheinlich von dem Tübinger Maler Hans Schickhart herrührt,

[1] Vgl. das oben erwähnte Epitaph in Groß-Komburg. Die Terrainstücke sind bei Hering mehr «polsterartig» (K. Köpchen, S. 77).

scheint hier ganz intakt. Von der ursprünglichen Wirkung kann man sich freilich jetzt, wo alle Farben trüb und verstaubt aussehen, ebensowenig ein deutliches Bild machen, wie bei den Arbeiten im Chor. Ein gelbliches Grau ist die Grundfarbe, dazu tritt Gold für die Zierate, besonders die an den Waffen, und für die Schrift, Rot für den Schriftgrund und einzelne Wappenfelder, Schwarz z. B. für Teile der Augen und für die Schwert- und Dolchscheide.

Bei dem Jerg von Ehingen in Kilchberg (s. Tafel) darf die Zuschreibung an Baumhauer m. E. schon der charakteristischen Kopfform halber für gesichert gelten. Zu dem breiten niedrigen Schädel und seinen lebhaft an Dürnau und an die Tübinger Fürstendenkmäler erinnernden Haar- und Bartformen stimmt der Gesamteindruck der ganzen Mache: derb, wuchtig, fast erschreckend in ihrer brüsken Herausarbeitung des Körperlichen steht die Figur in oder viel mehr vor ihrem Rahmen. Für alles Einzelne ist Schmid's gegenüberstehendes Werk, der Johann von Ehingen (s. o. S. 107 ff.) das offensichtliche Vorbild gewesen. Diese Nachbildung ist interessant, einmal weil sie am ehesten einem jugendlichen Meister zugetraut werden kann und so die Baumhauer'sche Autorschaft durch ein weiteres Argument unterstützt; und dann, weil sie von einem Bildhauer herrührt, der alle Einzelformen ganz anders empfand als sein Vorbild.

Ich begnüge mich damit, die Abweichungen von dem etwa zehn Jahre älteren Denkmal hervorzuheben. Schmid hatte in Kilchberg mehr als sonst den Rahmen zu gunsten der Figur zurücktreten lassen. Baumhauer übertrumpft ihn noch: der Kopf wächst über den wenig betonten Blendbogen der Hintergrundsplatte empor und das stark schattende Gesims, das Schmid unterhalb der Bekrönung angebracht hatte, ist bis auf kümmerliche Reste verschwunden. In den weit ausladenden Ellbogen geht die Figur noch mehr in die Breite. Ihre robuste Derbheit verlangt statt der gefingerten nach Fausthandschuhen. Wie sehr man sich hüten muß, solche Dinge einfach der veränderten Mode und einer allgemeinen Umbildung des bildnerischen Empfindens zuzuschreiben, dafür haben wir in Kilchberg einen interessanten Beleg: der Meister des 1578 entstandenen Jacob

von Ehingen in derselben Kapelle[1] hat in allen erwähnten Punkten wieder auf Schmid's Vorbild zurückgegriffen. — In der Pilasterornamentik treten Rosetten und Masken an Stelle der Schmid'schen Blattformen[2]; die krönende Inschrifttafel mit ihrem Blätterrand und dem geflügelten Engelskopf an der Spitze übersetzt Schmid's eckige Schüchternheit in die kräftige und grobe Sprache Baumhauer's. So wirkt das Ganze doch recht charaktervoll. Es ist ein Werk aus einem Guß, das noch besser zur Geltung käme, wenn der Beschauer mehr Abstand nehmen könnte, wie dies bei den Brunnenfiguren desselben Meisters der Fall ist[3].

Der Hans Herter von Hertneckh ist, wie fast alle Denkmäler der Stuttgarter Stiftskirche, gegen Ende des 19. Jahrhunderts einer glättenden Restauration unterzogen worden, die die spezifisch Baumhauer'sche Mache durch allzu exakte Herausarbeitung der Einzelheiten verwischt hat. Es kann daher bloß noch im Aufbau als ein ganz authentisches Dokument seines Stils angesprochen werden. — Dieser zeigt, daß Baumhauer das Denkmal des Jacob von Kaltental in Mühlhausen mindestens gesehen hat. Wir haben denselben Sockel mit vortretendem halbrundem Mittelstück[4], die Behandlung der Figurenplatte als Grabstein mit ganz herumlaufenden Rand; ja selbst die Art, wie der Sockellöwe über seine Unterlage hinausragt, und nicht direkt auf ihr aufsitzt, wiederholt sich. Zwischen den Halbrundgiebel und die Figurenplatte schiebt sich hier, nach Art der meisten Wanddenkmäler, ein Zwischenglied, die Inschrifttafel: der Grabsteinrand wird also nicht mehr be-

[1] Die Bekrönung zeigt starke Verwandtschaft mit dem schönen Burrus-Denkmal in der Horber Liebfrauenkirche (1570), das mit D. K. gezeichnet ist. Zu den beiden Zeichen an dem Kilchberger Monument weiß man keine Namen. Die Vermutung Klemms (S. 150), die Meister seien «höchst wahrscheinlich der Werkstatt Baumhauers verwandt», teile ich nicht. Das Ornamentale widerspricht ihr.

[2] Für die Rosetten vgl. die Kapitelle des Ostheim-Denkmals.

[3] Die sämtlichen vier Denkmäler der Kirchberger Grablege (s. Tafel) sind vor einigen Jahren (unwesentlich) restauriert und mit grauer Farbe angestrichen worden.

[4] Dasselbe zeigt einen Wappenschild, sowie Baumhauers Zeichen und Initialen und die Zahl 1563. Rechts und links des Mittelstücks je ein geflügelter Engelskopf.

schrieben; trotzdem ist er beibehalten, und die Inkongruenz der Gesimsverkröpfungen, die man als Kapitelle aufzufassen geneigt ist, mit den senkrechten Randstücken springt auch hier ins Auge, wenngleich die ersteren nicht so weit hinausragen, wie in Mühlhausen.

Ich glaube, diese Beobachtungen berechtigen zu dem Schluß, Baumhauer wollte hier, wie in Kilchberg, nach dem Muster eines anderen Denkmals arbeiten; aber teils die fortgeschrittene Mode, teils sein eigenes von dem väterlichen sehr verschiedenes Empfinden, drängt ihn zu leisen Korrekturen schon im Aufrißschema, während er im Figürlichen ganz seine eigenen Wege geht.

Die folgenden Züge, welche das eigentlich Baumhauerische an dem Denkmal herausheben, bilden dafür noch eine weitere Bestätigung: das Motiv des Blätterrandes am Giebel (s. Kilchberg!) ist weitergeführt. Die Blätter sind jetzt nach außen gekehrt, ihre unteren Endigungen hereingeschlungen und von zwei stehenden geflügelten Putten gehalten (für die letzteren vgl. Mühlhausen). — Im übrigen ist vom Ornament besonders bezeichnend die Füllung des rechten senkrechten Grabsteinrands: sichtbare Mittelachse, kelchförmige Absätze; die aufsteigenden und der Mittelachse sich wieder zuwendenden länglich spitzigen Blattformen von ziemlich hohem Relief, der Rand durchweg nach innen, nach der Mitte zu umgeklappt (vgl. Tübingen!). Diese Art des Ornaments ist es offenbar, auf die sich Baumhauer viel zu gute tat; sie taucht hier zuerst auf, während der linke Grabsteinrand noch Formen zeigt, die sich mehr den glatt aufliegenden dicken Blättern Schmid's nähern. Die eigentümliche Ueberspannung des Gebälks s a m t V e r k r ö p f u n g e n durch einen Pergamentstreifen für die Inschrift darf man als Variation eines Schmid'schen Gedankens bezeichnen. Baumhauer hat Aehnliches später nochmals versucht, auch wieder enger an sein Vorbild sich angeschlossen (Truchsäß von Höfingen, Megetzer . — Der Figur kam zugute, daß das Modell, so möchte man sagen, ein Mann nach dem Herzen Baumhauer's war. Uns bringt die Gestalt des fürstlichen Haushofmeisters vor allem die Tatsache zum Bewußtsein, wie sehr die ritterliche Tracht in ihrer Verwendung als eine Art Galauniform sich

überlebt hatte [1]. Diesem fetten Beamtentypus fehlen alle körperlichen Voraussetzungen für das wehrhafte Kostüm. Die Waffenstücke selbst sind durch ein Uebermaß von Reliefschmuck, der sich hier besonders widrig vordrängt [2], ihres Ernstes beraubt worden: gilt dies schon von den geätzten Verzierungen mancher wirklicher Rüstungen, so noch mehr von ihrer plastischen Nachbildung, wenn, wie fast durchweg, der Bildhauer es sich nicht nehmen ließ, die Ornamente zum größten Teil erhaben wiederzugeben, also die Treibarbeit nachzuahmen.

Trotzdem läßt sich nicht leugnen, daß der Hans Herter von Hertneckh einen starken Eindruck hervorbringen kann. Der Kopf zeigt Baumhauer's Sinn fürs Charakteristische in hellem Licht. Die durchaus individuelle Schädelform, die nach hinten breiter wird, die übertreibende Charakteristik der Falten um die etwas aufgestülpte Nase, die ungeheuren Ohrmuscheln, die vorquellenden großen Augen, deren strenger Blick scharf nach links vorn gerichtet ist und, in Harmonie damit, die unsymmetrische Anordnung der Stirnfalten — all das ist nicht nur gut beobachtet, sondern auch frisch und flott wiedergegeben. Konventionell wirkt nur der Bart, mit seinen gewellten Strähnen, die unten in Korkzieherlocken endigen.

Die Analogien zu den zwei vorher behandelten Denkmälern ergeben sich von selbst, und sie dienen zur Bestätigung der Zuschreibungen an Baumhauer. Mir scheint es besonders wertvoll, an diesen Frühwerken zu beobachten, wie der Bildhauer zwar ältere Motive übernimmt, aber niemals zum sklavischen Kopisten eigener oder fremder Werke wird. Gerade deswegen, scheint mir, haben wir ein Recht, die genannten Grabmäler, von denen nur das letzte Baumhauer's Zeichen trägt, alle seiner Hand zuzuweisen.

Um Baumhauer's B r u n n e n d e n k m ä l e r richtig zu würdigen, bedürfte es der Heranziehung eines größeren zeit-

[1] Baumhauer selbst ist in seinen Spätwerken auf eine andere Darstellungsweise eingegangen.

[2] Vgl. z. B. das Szepter! Die Restauration hat den unruhigen und kleinlichen Eindruck sicher gesteigert.

genössischen Vergleichsmaterials, als es mir bisher zu Gebot steht[1]. Es muß daher an dieser Stelle genügen, einige Hinweise auf ihre Bedeutung innerhalb des Baumhauer'schen Werks zu geben.

Die erste derartige Arbeit von der wir wissen, ist die am Leonberger Marktbrunnen. Gleich ihr mit Jahreszahl, Zeichen und Initialen signiert, sind die Brunnenfiguren in Reutlingen und Munderkingen. Außerdem sind unbedeutende Bruchstücke erhalten von einer Pfullinger Brunnensäule (Wi. S. 34, Anm. 2) und von dem heiligen Georg, der auf dem alten Brunnen vor der Stiftskirche in Tübingen stand[2]. Obwohl das Verzeichnis damit sicher nicht vollständig ist, so ist doch schon durch die drei erhaltenen kurz nacheinander ausgeführten Brunnendekorationen bewiesen, daß Baumhauer auf diesem Gebiet Beifall fand. In der Tat hat er den Stil solcher auf hohem Postament aufgestellten Wappenhalter gut getroffen.

An dem Leonberger Marktbrunnen ist nur die Figur und vielleicht der stark zerstörte Teil des Postaments, das die Mundstücke für die Röhren enthält, als Baumhauer's Arbeit anzusprechen. An der Säule steht die Zahl 1742. Dagegen die Figur, die von grauer Farbe überzogen ist, sieht, soweit man von unten urteilen kann, intakt aus.

---

[1] Julius Hartmann hat (Lit. Beil. zum Staatsanzeiger, 1902, 367) eine wertvolle Zusammenstellung der figurengeschmückten Röhrenbrunnen in Württemberg gegeben.

[2] Wintterlin (Vjh. 1882, 312) hat eine Notiz aus dem cod. hist. fol. 372 der L. B. veröffentlicht, wornach bei einer Neuherstellung des Brunnens im Anfang des 17. Jahrhunderts der «alt Jerg darauf gelassen, den zuvor der alt Bildhawer Bomhawer gemacht hat». Da der Brunnen wesentlich älter ist als Baumhauers früheste Arbeiten, so diente vielleicht schon seine Figur zum Ersatz einer früheren.

In der Handschrift 35 des Staatsarchivs, die ebenfalls eine Reihe von Chroniknotizen über Tübingen enthält und nicht durchweg mit cod. hist. fol. 372 übereinstimmt, findet sich die Notiz: «1523 ward S. Jörgen Brunn stainin gemacht». Schon in einer Urkunde von 1495 Sept. 18 (Tübinger Spitalarchiv. Regesten Nr. 50) kommt ein Haus «in der S. Jörgen Brunnengasse» vor. Das könnte doch darauf hinweisen, daß der Brunnen schon vor 1523 mit einem Bild des hl. Georg geziert war. — Die Reste der Baumhauerschen Figur befinden sich im Garten des Leibnitzschen Hauses an der Neckarhalde in Tübingen.

Der Gewappnete steht auf dem rechten Bein und hat das linke vorgesetzt; das Motiv ist kraftvoll und einheitlich durchgefürt. Die jetzt leere Rechte hielt einen Streitkolben oder einen Speer, die Linke ruht auf einem Wappenschild, der die bekannte längliche Form mit öfters eingerolltem Rand zeigt[1]. Das Schwert ist links, der Dolch hinten befestigt. Die scharfkantige Plattenrüstung vermeidet hier weise jede Ornamentierung. Auf dem Haupt der offene Visierhelm mit zwei ohrenartig angebrachten stumpfen Federn. Der vorgebeugte Kopf mit der (seit Kilchberg bei Baumhauer fast regelmäßigen) feinen spitzigen Nase macht den Eindruck des Ausschauens nach dem Gegner. Der starke Schnurrbart geht unten in einen derb gelockten Backenbart über. Das Kinn ist glatt. Hier und sonst wirken die starken Ausladungen des Körpers sehr lebendig. Nur scheinen seine Dimensionen fast zu klein. Es wäre aber nicht unmöglich, daß er ursprünglich auf einer weniger hohen Säule stand.

Aehnlich vorteilhaft präsentiert sich der sogenannte Kaiser Maximilian[2] des Reutlinger Marktbrunnens, den man bei seiner jetzigen Aufstellung[3] auch ganz aus der Nähe beobachten kann (s. Tafel). Blick und Stellung sind ähnlich, die Haarbehandlung von großer Kraft und bewußt auf Fernwirkung berechnet. Im Einzelnen ist die Figur reicher ausgestattet. Der breitkrempige Hut, um den ein Kronenreif mit Blattverzierung gelegt ist, die Zierleisten am Panzer, das goldene Vließ, das Schoßwams, dessen Längsfalten weich und stofflich wirken, endlich die Bemalung, deren Reste nur zum Teil dem ersten Farbenauftrag angehören dürften, — alles zu-

[1] Auf dem Schild das viergeteilte württembergische Wappen, die Jahreszahl 1556, darunter der Leonberger Löwe und Baumhauers Zeichen mit Initialen.

[2] Es müßte jedenfalls Maximilian II., nicht wie Witterlin will, Maximilian I. sein.

[3] Daß diese Figur, als sie für die Aufstellung im Freien zu brüchig wurde, in die städtische Sammlung kam und so erhalten wurde ist dankenswert. Aber schon einer nahen Zukunft wird es unverständlich sein, daß man sie auf dem Marktbrunnen durch eine Kopie statt durch ein modernes Stück ersetzte, vollends aber, daß man dieser Kopie, die von Baumhauers urwüchsiger Derbheit sehr verschieden ist, Baumhauers Meisterzeichen und die Jahreszahl 1570 auf den Wappenschild setzte, und nur

sammen ist auf fürstliche Prachtenfaltung angelegt. Porträtmäßig sind die Züge aber nicht, einerlei, wer der Dargestellte sein soll.

Auch die Brunnensäule ist erhalten. Sie wird, ebenso wie der Untersatz mit den Mundstücken für die Röhren in demselben Raum aufbewahrt. An dem balusterförmigen Schaft und am Kapitell je ein großes Akanthusblattmuster. Die Ausführung ist vortrefflich. Auch die Fratzen der Mundstücke (Meergötter?) verdienen Beachtung. Das Ganze würde durch einen erhöhten Standort sehr gewinnen (s. Tafel).

Der Munderkinger Marktbrunnen zeigt auf der wohl ganz erneuerten Säule einen aufgerichteten Löwen, der in beiden Pranken je einen Schild hält: auf dem linken das Stadtwappen, darüber 1570, unten Baumhauers Zeichen und Initialen; auf dem rechten, der ganz modern ist, der Doppeladler. — Der Löwe selbst ist etwas überarbeitet. Doch sind die Baumhauer'schen Züge gut erkennbar. Charakteristisch ist besonders der vorgeschobene Kopf. Die schwungvoll geringelte Mähne bildet ein Seitenstück zu den prächtigen Hirschen des Eberharddenkmals in Tübingen[1].

Erwähnung verdienen noch die Honorare. Die Pfullinger Säule, die nur ein Wappen, keine Figur enthält, schätzt Dretsch zu 42—43 fl., die in Reutlingen war dem Meister zu 70 fl. verdingt (Wi. S. 35). Mir scheint auch daraus hervorzugehen, daß man bei Arbeiten wie der letzteren nicht ein Fürstendenkmal in unserem Sinn, sondern einen Wappenhalter haben wollte, der zu den dekorativen Elementen eines Brunnens zu rechnen ist.

Wir kommen zu einer Gruppe von Denkmälern, die nach Aufbau und Einzelheiten offenbar zusammengehören, von denen aber keines gezeichnet ist oder bisher schon dem Meister zugeschrieben wurde. Ein glücklicher Zufall wollte es, daß meine

---

ganz klein an einer unauffälligen Stelle, das Monogramm des wirklichen Verfertigers und die Jahreszahl 1901 anbrachte. Zu dem vielgerühmten «historischen» Sinn unserer Zeit bietet dieses Verfahren eine merkwürdige Illustration. Manche werden es einen historischen Unfug nennen.

[1] Am Postament des Löwen liest man den Namen des Restaurators A. Merkt und eine Jahreszahl, die ich nicht entziffern konnte.

Zuschreibung gerade für ein fern von Tübingen befindliches Exemplar dieser mehrfigurigen Epitaphien eine in gewissem Sinne urkundliche Bestätigung erhielt. Es ist das in der Bernecker Kirche, auf welches ich schon bei der Bestimmung des Schmid'schen Werks aufmerksam geworden war. Peter von Gültlingen's Gemahlin Agnes geb. von Rieppur war nach der Inschrift am 5. Februar 1570 gestorben. Ein Jahr darauf, am 19. März 1571, steht der Junker bei der Taufe von Baumhauers Tochter Margareta in Tübingen zu Gevatter. Man darf ohne weiteres annehmen, daß die beiden damals geschäftliche Beziehungen hatten; daß also Baumhauer es war, dem das Denkmal für die beiden Ehegatten aufgetragen wurde. Damit aber fallen dem Meister auch die zwei Tübinger Epitaphien Megetzer von Feldorf und Truchsäß von Höfingen zu und eine Reihe von anderen lassen sich wenigstens für seine Werkstatt reklamieren. Es genügt, wenn wir von diesen Denkmälern die beiden Tübinger besprechen, das Megetzer'sche als das wahrscheinlich früheste, und das Truchsässische, weil es am besten gearbeitet ist.

Das Megetzer-Denkmal (s. Tafel) ist wie alle die zu dieser Gruppe gehören, seinem Wesen nach ein reines Wandepitaph. Ein glatt behauener Unterbau verbindet es mit dem Erdboden[1]. Das Hauptgeschoß enthält eine teils für die Zeit, teils für Baumhauer typische Anordnung. Es ist eingefaßt von zwei Pilastern Ornament vgl. Herter von Hertneckh), auf denen je 4 Wappen befestigt sind, die übliche Ahnenprobe. Unten läuft das steinige (von den Ostheim her bekannte) Terrain über die ganze Breite des Sockels, ja es überschneidet ebenso wie die Füße der Knieenden noch die Pilaster. Aus ihm wächst der Kreuzesstamm empor, der die Fläche in zwei gleiche Hälften teilt. Die Gestalt des Gekreuzigten beginnt in der Mitte des Stammes, sie hat ungefähr halbe Figurenhöhe, ein charakteristischer Unterschied gegenüber den Schmid'schen Epitaphien Janowitz und Vellberg[2].

[1] Das eigentliche Sockelgesims (unmittelbar unterhalb der Figuren) paßt in seiner einfachen Profilierung an sich gut zu Baumhauer. Aber die jetzige Bearbeitung des Steins scheint modern.

[2] K. Köpchen hat (S. 82) darauf aufmerksam gemacht, wie in Schlörs Jugendwerken in Stöckenburg der Kruzifixus größer wird und wie der

An dem Fuß des Kreuzes sind hier die beiden Wappen angelehnt, sonst oft der Visierhelm; darüber hat der Meister noch die gewöhnlichen Symbole, Schädel und Gebeine angebracht. — Die zwei Gestalten knieen, aber mit dem Oberkörper nach vorn gewendet, rechts und links des Kreuzes. Sie sind teilweise zerstört (Hände und Stücke vom Gesicht fehlen), lassen aber den Baumhauer'schen Typus trotzdem erkennen; er an der Behandlung von Ohren, Stirn und Bart, sie besonders in den Gewandfalten, die mit denen der Herzogin Anna Maria aufs nächste verwandt sind. Beide sind in der Mache nicht gerade roh, aber doch so handwerklich, daß ein näheres Eingehen sich erübrigt.

Bei dem Kruzifixus ist Baumhauers Typus kenntlich besonders an dem großen Lendentuch, dessen zwei mächtige Zipfel nach beiden Seiten emporflattern und oben nochmals breit auseinandergehen. Der Unterleib ist nach vorn gedrückt, die Schulterpartie scheint an den Querbalken angepreßt, das Haupt, mit ernsten Zügen, ohne den Ausdruck körperlichen Schmerzes, kommt in eindrucksvoller Bewegung nach vorn; die Gelenke erscheinen scharf markiert: vereinzelt (Truchsäß) treten am Stamm des Kreuzes die Risse und Sprünge auf, die ihn als Holzbalken charakterisieren sollen, (eine regelmäßige Zutat der großen, für sich stehenden Schlör-Kruzifixe). Am fortgeschrittensten ist die Gestalt des Gekreuzigten im Truchsäß-Epitaph. Hier erscheint schon die längliche Kopfform, die zusammen mit der theatralisch ausgeschwungenen Körperhaltung bei vielen Denkmälern der Spätzeit des Jahrhunderts wiederkehrt.

Da der Kruzifixus so stark als der Hauptinhalt der Darstellung zur Geltung gebracht ist, so entsteht in dem Megetzer-Denkmal rechts und links oberhalb der Knieenden ein leerer Raum. Er ist durch Schriftbänder ausgefüllt. Außerdem wird in die Hintergrundsplatte eine ganz flache Nische eingetieft,

---

Bildhauer ihn wichtiger nimmt als Schmid. Dasselbe läßt sich von Baumhauer sagen. Nur darf man nicht vergessen, daß der Kruzifixus sofort wieder kleiner gebildet wird, wenn es sich um Einzelepitaphien statt um Ehepaare oder Familien handelt (vgl. Zaberfeld, Ochsenburg und aus der Schlör-Werkstatt Oberrot und Rieden).

die auch zur Belebung der Fläche dient. Hat das ganze vertikalen Charakter wie hier, so sind ihre senkrechten seitlichen Ränder sichtbar gemacht. Soll die Erstreckung in die Breite betont werden, wie beim Truchsäß-Epitaph, so läuft der Flachbogen sich an der Umrahmung tot.

Die Inschrifttafel des Megetzer-Denkmals ist zwischen zwei starke oft abgetreppte Gesimse eingestellt. Hier und sonst hat Baumhauer seine Experimente mit den Rollwerkformen fortgesetzt. Wir haben zwei dünne hölzerne Stabrahmen, die auf die Platte zwischen den Gesimsen aufgeleimt erscheinen und zwischen sich einen schmalen Raum freilassen. Das Pergament schlüpft nun unter diesen Holzstäben durch und rollt sich außen auf. Rechts und links sieht man je zwei einfache Zungen, in dem Zwischenraum eine einzige von links kommende, die aus zwei Lagen besteht. Das Ganze sieht in seiner unsymmetrischen Anordnung noch recht steif und unbeholfen aus. Der Grundgedanke des Rollwerks ist begriffen, aber seine dekorativen Möglichkeiten werden noch nicht ausgenützt. Mit ähnlichen Gebilden ist auch der Giebelrand oben und unten belebt. Er tritt hier zuerst in geschweifter Form auf, das Innenfeld ist mit einer Reliefdarstellung geschmückt, deren Vorbild Konrad Lange in einer Flötner'schen Plakette der Prudentia nachgewiesen hat[1]. Der Uebertragung des Reliefs in einen größeren Maßstab war unser Meister nicht gewachsen: die Verkürzungen sind arg verunglückt. Immerhin erkennt man Baumhauers Freude an seinen Denkmälern Neues anzubringen. Den hier gemachten Versuch hat er so nicht wiederholt, doch findet man noch zweimal[2] die später so beliebten biblischen Reliefdarstellungen im Giebelfeld seiner Denkmäler.

Das Epitaph des Truchsäß von Höfingen[3] (s. Tafel) stellt einen seltsamen, aber offenbar von Baumhauer so beabsichtigten Aufbau dar. Das Ganze ist an beiden Seiten glatt behauen,

[1] Konrad Lange, Peter Flötner (1897), S. 151.

[2] Berneck: Eherne Schlange. Zaberfeld: Der Auferstandene.

[3] Die Inschrift am Denkmal nennt nur den Mann (ebenso bei dem Epitaph des Johannes Gockel. Außenseite Süd.) Die hölzerne Tafel, von der die Inschrift für Mann und Frau (gest. 1561) bei Baumhauer und Lenz entnommen ist, ist wie so viele andere, im 19. Jahrhundert verschwunden.

also zum unmittelbaren Anschluß an Wände oder andere Architekturteile bestimmt, was bei der jetzigen Aufstellung nur links erreicht ist. Alles entwickelt sich hier in die Breite: nach der Höhe waren dem Meister offenbar bestimmte Grenzen gezogen[1]. Das unterste Feld enthält die Inschrifttafel, das mittlere die Figuren zu Seiten des Kruzifixes, eingerahmt von Pilastern mit leichter Verjüngung. Das oberste ist eine Art Gebälkstück. Es ruht auf einem zurücktretenden Gesims, das sich über den Pilastern hinzieht, und dient zur Aufnahme von zwei einfachen länglichen Wappenschildern, denen rechts eine einfache, links eine doppelte Helmzier mit Laubwerk zur Seite steht.

Gegenüber dem Megetzer-Epitaph zeigt die Arbeit gewisse Fortschritte. Das Rollwerk, das auch hier den einfachen Stabrahmen der Inschrift einfaßt, zeigt, obgleich es noch immer im Stadium des Versuchs bleibt, doch einen größeren Schwung. Die Zungen schlüpfen abwechselnd über und unter dem Rahmen durch, sie schießen weiter hinaus, ihre schräge Richtung nach oben und unten, nach rechts und links wird deutlicher markiert, an den Rand schließen sich an hervorzuhebenden Stellen Blattformen an (freilich eine dem Charakter des Rollwerks wenig angemessene Erfindung). Die materielle Grundlage des Ornaments ist auch hier festgehalten: der Holzstab wie das aufgeklebte Pergament mit den breiten Einschnitten sind deutlich herausgearbeitet.

Im Figürlichen darf man sicher eine Einwirkung des jetzt gegenüberbefindlichen Schmid'schen Epitaphs Janowitz annehmen. Baumhauer wollte auch einmal Halbfiguren geben: hier wo er nach der Höhe zu ohnedies beschränkt war, lag es besonders nahe. Aber er beging dabei die Geschmacklosigkeit — ich kann es nicht anders nennen — den Körper in der Mitte der Oberschenkel aufhören zu lassen. Bei dem Mann mußte das überaus häßlich wirken. Die Arbeit geht über das Niveau des Megetzer'schen Ehepaars nicht wesentlich hinaus, der Blick ist jetzt auf das Kreuz gerichtet, das einzelne pünktlicher durchgearbeitet, freilich auch besser erhalten. Das Terrain, das

[1] Das Ganze ist 210 cm hoch, das Mittelfeld mit den Figuren 93 cm hoch, 125 cm breit.

Baumhauer zweimal anbringt, unterhalb der Figuren und auf dem oberen Gesims, sieht diesmal eher einem unregelmäßig durchfurchten Erdaufwurf als einer Steinmasse ähnlich.

Das Denkmal zeigt, wie Baumhauer, der durchweg von den einzelnen Teilen des Epitaphs (Figurenplatte, Inschrifttafel, Wappentafel) ausging, und sie oft nur äußerlich zusammenfügte, eben dadurch die Möglichkeit bekam, den verschiedensten Forderungen des Raumes gerecht zu werden. Es fehlt ihm an sicherem Geschmack, aber nicht an Einfällen und vor allem nicht an dem Geschick, fremde Gedanken in seiner eigenen Sprache auszudrücken.

Das Epitaph des Peter von Gültlingen bietet gegenüber den beiden besprochenen kaum Neues. Der Aufbau hat die Form des Megetzer'schen, der Giebel die eines Kleeblattbogens[1] und auf der Spitze einen geflügelten Engelskopf. Dies letztere Motiv, von Baumhauer immer gern verwendet, findet sich auch in den Zwickeln des Blendbogens. — Der Hintergrund der Figurenplatte hat im 19. Jahrhundert eine unglückliche Bemalung erhalten, die eine Landschaft darstellen soll[2].

Anhangsweise seien hier noch einige Epitaphien angeführt, die der Baumhauer'schen Werkstatt zuzuteilen sind und ihren besonderen Merkmalen nach in unsere Gruppe gehören oder ihr nahestehen. Bei allen dreien gehört dem Meister mindestens

[1] Vgl. Zaberfeld, Veit von Sternenfels. Tübingen, Epitaph des Johannes Gockel.

[2] Nur als ein Beispiel, wie die Grabmäler in den früheren Bänden des Württ. Inv. behandelt werden, führe ich an, was Schwarzwaldkreis S. 163, über die Bernecker Monumente zu lesen ist: «Alte Evangelische Kirche. 1753 erneuert, ... mit Grabdenkmälern der Freiherrn von Gültlingen, so des Balthasar, 1563, des Peter, 1570, letzteres großartig und sehr schön, in der besten deutschen Renaissance. Vor dem Bild des Gekreuzigten knieen mit gefalteten Händen ein Ritter und eine Frau. Am Fuß des Kreuzes sind die Wappen der Herrn von Gültlingen und von Kleppur angebracht.» — Folgen die Inschriften für Peter und seine Frau, ohne Angabe wo sie angebracht sind. – Ueber das originelle Schmidsche Werk kein Wort, so daß man auf den Gedanken kommt, es müsse sich um eine ganz unbedeutende Grabplatte handeln.

Ich meine, mit derartigen Beschreibungen und Charakteristiken dient ein Inventar weder dem Fachmann noch dem Laien.

der Entwurf, wahrscheinlich auch ein Teil der Ausführung. Es sind:

1. Epitaph des Melchior Calwer (gest. 1563) und seiner beiden Frauen (gest. 1538 und 1563). Tübinger Stiftskirche Südseite außen. Eine zahlreiche Familie schart sich hier um das Kreuz. Das Verhältnis des (sehr großen) Kruzifixus zu den Figuren ist ein anderes Der Gekreuzigte selbst stimmt mit den anderen Baumhauer'schen nicht ganz überein, doch könnte sich das aus der früheren Herstellungszeit erklären. Die schmalen ornamentierten Rinnen an den Pilastern gehen mit dem Ostheimdenkmal zusammen. Das Werk ist stark verwittert.

2. Epitaph des Johannes Gockel (ohne Jahreszahl). Anfang der 70er Jahre. Ebenda. — Statt des Gekreuzigten hier die Gestalt des guten Hirten, im Maßstab etwa $1^1/_2$ mal so groß wie die knienden Figuren (Ehepaar). Darüber zwei Engel, die ein breites Spruchband halten. Im Giebel (Kleeblattform) Gott Vater in Wolken thronend. Das Giebelrelief ziemlich roh, die sonstige Arbeit tüchtig. Das Pilasterornament ganz baumhauerisch.

3. Epitaph des Melchior von Schauenburg (gest. 1574). Stuttgart. Stiftskirche, Läutkapelle. Hier stehen dem Vater ein Sohn, der Mutter drei Töchter zur Seite. Die besondere Charakteristik der einzelnen, bei festgehaltener Familienähnlichkeit, ist ansprechend wiedergegeben. Das Epitaph hängt hoch an der Wand, die Inschrifttafel bildet den unteren Abschluß, weshalb sie die Form eines abgestumpften Dreiecks erhielt.

DIE FÜRSTLICHEN DENKMÄLER.

Wenn die Meinung zutrifft, daß an der Tumba Herzog Christophs (s. Tafel) alles Wesentliche von der Hand Leonhard Baumhauer's stammt, der hier unter dem Namen seines «Vaters» arbeitete, so haben wir das Werk unter die Jugendarbeiten des Meisters einzuordnen.

Ich glaube, daß der Augenschein diese Einschätzung bestätigt. Schon die große Unselbständigkeit im Entwurf fällt auf. Während wir Woller seine eigenen Gedanken auch in

einer Umgebung zur Geltung bringen sahen, die ihnen ungünstig war, finden wir hier ein Zurückgehen auf die beiden Fürstendenkmäler Schmid's, das uns bei dem Meister des Ludwigsteins undenkbar erscheint. Die Art des Liegens, mit abgelegtem Helm, Schwert, Dolch und Handschuhen, die Ausführung der Waffenzierate, der Trägerhirsche — man müßte die Beschreibung Eberhards und Ulrichs einfach wiederholen, um diesen Einzelheiten gerecht zu werden. Gerade bei den Hirschen scheint mir diese Tatsache besonders bezeichnend. Hier hat Baumhauer neun Jahre später Neues und Besseres gegeben als seine Vorgänger — damals konnte er es noch nicht wagen. Was er jetzt schon an Eigenem besitzt, zeigt die Behandlung des Körpers und die Auswahl der Randmuster, weniger spürbar die Wappenverzierung. Der Körper in seiner trägen, dickflüssigen Massigkeit ist den First und Zülnhardt unmittelbar an die Seite zu stellen. Der Kopf zeigt nicht nur einzelne Porträtzüge, sondern er ist auch als Ganzes individuell gesehen — sobald man sich bückt, um das Profil zu erkennen, tritt das deutlich heraus — allein wie gern würde man auf alle diese Dinge verzichten, wäre der Meister nicht so völlig im Aeußerlichen und Aeußerlichsten stecken geblieben! Es ist schade, daß gerade dieser dem Schwaben am meisten ans Herz gewachsene Fürst im Tübinger Chor eine so hölzerne Wiedergabe gefunden hat; aber man kann von dem jungen Baumhauer füglich nicht mehr erwarten. Wie unlebendig ist der hilflose Aufblick dieser vorquellenden Augen, wie beleidigend unfein wirkt an dieser Stelle die uns längst bekannte Mache der Haare, der groben Stirn, des übergroßen Mundes, die Form des oben kahlen Schädels, die Hände, deren geminderte Beweglichkeit uns in den angeschwollenen Gelenken wieder peinlich naturgetreu vor Augen geführt wird! — Man kann gewiß den Gesichtszügen eine gewisse Gutmütigkeit nicht absprechen; aber das war es doch nicht, was die Zeitgenossen in diesem Herzog verehrten. Gutmütig war sein Sohn, der Herzog Ludwig, und gerade dieser fand — ein merkwürdiges Spiel dss Schicksals — einen Bildhauer, der seine Gestalt als die eines elegant zugestutzten Kavaliers inmitten unerhörter Denkmalspracht auf die Nachwelt brachte, so als wäre Ludwig und nicht Christoph der große

Repräsentant des Hauses Württemnerg im Jahrhundert der Reformation.

Am ehesten möchte noch in den schmückenden Zutaten des Christophdenkmals Erfreuliches gefunden werden. Der Löwe zu Füßen des Fürsten zeigt statt der schematischen Scheitelung und Kräuselung der Mähne ein natürlicheres Gelock. Von den beiden Langsseiten des ornamentierten Randes zeigt die vom Beschauer abgekehrte (nördliche) ein nach Erfindung und Ausführung ziemlich rohes Muster, die südliche dagegen ein hübsches, weitmaschiges Bänder- und Rankenwerk mit Blätterendigungen, symmetrisch, aber ohne sichtbare Mittelachse — noch nicht die typisch Baumhauer'sche Art, eine achtbare und originelle Leistung.

Das Eberhard-Denkmal hat der Vater selbst noch für den kurz vor ihm, am 2. Mai 1568 verstorbenen Sohn in Auftrag gegeben (Wi. S. 21). Es sollte, abgesehen von den Gesichtszügen, nach dem Muster seines eigenen hergestellt werden. Baumhauer hatte also dem Herzog zu dank gearbeitet; und das Monitum, die Gesichtszüge sollen seinem Sohn Eberhard ähnlich gestaltet werden, ist nur der selbstverständliche Vorbehalt, wie weit die Benutzung des Vorbilds gehen dürfe; sie läßt so wie die Worte lauten, wohl kaum den Schluß zu, der Herzog habe bei dem Denkmal seines Vaters oder bei dem eigenen die Aehnlichkeit vermißt[1].

Der Künstler ist der fürstlichen Willensmeinung bei der Figur ziemlich wörtlich gerecht geworden. Im ganzen jedoch zeigt das Denkmal den Fortschritt der Zeit — es ist pompöser als das ältere — und den des Meisters, dessen Technik und dessen dekoratives Können inzwischen erstarkt waren.

Die Jugendlichkeit des Prinzen ist durchweg festgehalten: Gesicht und Hände sind weicher und weniger artikuliert, der sehr unschöne auf dickem Halse sitzende Kopf schmäler und länglicher, die Finger kürzer, der dünne Vollbart ebenfalls den Jahren des Trägers angepaßt. Die Flachheit des Gesichts fällt auf. Sie muß wohl vor allem an dem Modell liegen, dessen

---

[1] Schumann (Uracher O.-A.-Beschr., S. 604) deutet dies wenigstens in Frageform an.

charakteristische Züge Baumhauer eher gesteigert als verwischt hat [1].

Die reich geschmückte Rüstung bringt nichts von Belang. Im Randornament wechseln mit den spitzen umgelegten Blättern knollige Gewächse und nach auswärts und abwärts führende Rankenzüge: die Mittelachse ist teils als Stamm, teils als Kette gebildet.

Das beste am Ganzen sind die Eckhirsche, Baumhauer's dekoratives Meisterstück. War schon die Figurenplatte um 7 cm länger genommen worden als die für Herzog Christoph, so steigern diese weitausladenden Gestalten nicht bloß den Umfang des Monuments, sondern auch den Endruck seiner Pracht und Größe um ein Bedeutendes. Es ist bedauerlich, daß sie infolge der Ueberfüllung des Raums von keiner Seite her ganz zur Geltung kommen. — Indem Baumhauer es unternahm, an Stelle der ruhenden bewegte Tiere zu geben, kam er schon im Entwurf dazu, die Stilisierung, die den Hirschen gerade ihre charakteristische Schlankheit und Beweglichkeit genommen hatte, nach Möglichkeit zurückzudrängen. Die kräftige Unterschneidung des Unterleibs, die die Knochen des Oberschenkels und deren Funktion freilegt, gibt den Tieren sofort einen anderen natürlicheren Charakter [2]. Die Darstellung des Schreiens mit geblähten Nüstern und emporgeworfenem Kopf erscheint nun nicht mehr unmöglich. In der Durchführung zeigt der Meister überraschend viel Beobachtungsgabe und dazu einen Schwung und eine Abwechslung des Vortrags, der man anmerkt, daß er hier mit ganzer Seele beteiligt war. Wie ist die Partie zwischen Nüstern und Augen durchgearbeitet; wie glänzend sind die tiefdurchfurchten Haarbüschel an der Brust behandelt. Keine kleinliche ermüdende Nachbildung des Modells, aber ein

[1] Der sehr beträchtliche Leibesumfang gehört auch hierher. Ein Teil davon kommt freilich wohl auf Baumhauer und den Zeitgeschmack, der sich in den folgenden Jahrzehnten gewandelt hat: die vollen Gesichter bleiben, die Körperfülle beginnt nachzulassen (vgl. z. B. Schlör in Stuttgart, die Gestalten der Jelinwerkstatt, des Lusthauses).

[2] Freilich waren sie auch mehr der Zerstörung ausgesetzt. Wie früh diese begann, dafür gibt Wi., S. 47, einen Beweis: Schon 1573 ist «ein Hinterlauf und etliche End» abgebrochen. Baumhauer hat damals die Ergänzungen selbst noch vorgenommen.

sicherer Blick für das Ganze der Erscheinung und für seinen dekorativen Zweck, die Entfaltung fürstlicher Pracht. Man werfe einen Blick auf das Ludwigs-Denkmal, auf den Hirsch zu Füßen des Herzogs. Auch wenn dieser in seinen Proportionen weniger verunglückt wäre, um wieviel kräftiger und gesunder wirkt Baumhauer's Empfindungsweise gegenüber jenen Formen mit ihrer leeren Eleganz.

Das Anna Maria-Denkmal darf man, wie schon Wintterlin auf Grund der Akten konstatiert hat (S. 52), dem Meister eigentlich nicht aufbürden. Es ist zugestandenermaßen viel Gesellenarbeit dabei (ebenda S. 45). Der Meister hat aber auf den Vorhalt der Kommission[1] etliche Verbesserungen angebracht. Genannt wird das Bild des Teck'schen Wappens und der Hund (S. 47). Die Figur dagegen findet Rüttel's Lob; daß sie noch unscheinbar aussähe, liege bloß an der fehlenden Fassung. Im übrigen ist sie «auf das raynest gearbeitet, zierlicher dan andere zuuor gehawne Monumenta anzuschawen».

Mir scheint, der Mangel an Qualität ist gerade bei der Figur besonders deutlich, ohne daß ich sie deswegen Baumhauer absprechen möchte. Schlörs Herzogin Sabina ist das Vorbild gewesen. Dieser gegenüber ist sie «zierlicher», d. h. in den Dimensionen etwas kleiner; aber sie hat den einheitlichen charaktervollen Zug verloren, der durch jene Gestalt trotz ihrer flüchtigen Mache geht. — Baumhauer legte die Frauengestalt, um sie den Rittern gegenüber nicht versinken zu lassen, auf ein höheres Kissen. Dem hochgeschlossenen Gewand, dessen einzigen Schmuck die am Halskragen und an den Aermeln hervorschauenden Spitzen bilden, wollte er mehr Falten und damit mehr Leben geben. Er hatte kein Glück dabei: die Furchen sind zwar tiefer und die Kanten schärfer als bei Schlör, aber sie gehen so ziellos über die Fläche hin, schließen unten so stumpf und ungeschickt ab, daß man wirklich außer der Absicht nichts anzuerkennen findet. Am Gesicht will Wintterlin (S. 45 Anm.) Baumhauers eigene Hand erkennen. Diese Ver-

[1] Sie bestand aus zwei Beamten, den Obervögten von Tübingen und Nagold und zwei «Sachverständigen», dem Maler Hans Schickhart-Tübingen und Andreas Rüttel dem Jüngeren.

mutung hat von vornherein viel für sich; aber man wird nicht leugnen, daß der geringe Raum, den die Haube und das mit Nadeln an ihr befestigte Kinnband freilassen, vom Künstler nicht für einen seiner markanten Porträtzüge ausgenützt wurde[1]. Der Kopf prägt sich nicht ein.

Der Hund zu Füßen ist gänzlich mißraten — wie man annehmen muß, eben bei der Korrektur, die der Meister anbrachte, weil das Tier im Verhältnis zu groß befunden wurde (Wi. S. 47 oben). Was wir jetzt vor uns haben, ist eine Kreuzung aus Hund und Schwein, die bloß komisch wirkt: wie verärgert muß der Meister gewesen sein, daß er dieses Machwerk an einem von ihm bezeichneten Denkmal stehen ließ, in unmittelbarer Nachbarschaft der prächtigen Hirsche von 1569! Der ornamentierte Rand hat die Gestalt einer flachrund ausgehöhlten Mulde. Vielleicht haben wir auch hier eine Korrektur anzunehmen, bei der die ursprüngliche Verzierung weggeschlagen worden wäre. Die großen streng stilisierten Muster (langgestielte schwungvolle Blattformen, die Mittelachse mit Vasen und kolbenartigen Verdickungen durchsetzt) zeigen, daß Baumhauer etwas Besonderes zu geben beabsichtigte.

Daß die Wappen kleiner sind, werden wir dem Meister nicht zum Vorwurf machen[2]. Die technische Ausführung der Spangenhelme wie des Blattwerks ist hier und sonst bewundernswert: aber gerade das Wertlegen auf die Details der Wappen hat in den folgenden Jahrzehnten zur Entartung und Veräußerlichung vieler Grabdenkmäler beigetragen. — Die Trägertiere — es sind Widder — kehren ganz zu der unförmlich leblosen Gestalt der früheren Eckhirsche zurück; die Wolle ist durch ein gleichmäßiges Nebeneinander von Spiralen wiedergegeben. Da Baumhauer sicher wenigstens für den Entwurf verantwortlich zu machen ist, so bekommt man den Eindruck, daß er, wie bei dem ganzen Denkmal, sein Bestes garnicht geben wollte.

[1] Schlörs Sabina hat ihre Stärke gerade in der lapidaren Charakteristik dieser Partie.

[2] Wintterlin hat sich hier wohl zu sehr in den Geschmack des 16. Jahrhunderts hineingefühlt (S. 45 Anm.).

SPÄTWERKE.

Es ist gut, daß wir den Meister noch ein Stück begleiten können und nicht genötigt sind, bei diesem unerfreulichen Werk abzubrechen. Sicher Beglaubigtes existiert allerdings nicht mehr aus der Folgezeit. Aber die bisher gefundenen stilistischen Merkmale führen uns weiter.

1573 war Baumhauer, wie uns durch die Akten bezeugt ist (Wi. S. 45), im Zabergäu für die Familie von Sternenfels tätig. Wintterlin selbst hat schon festgestellt, daß von den jetzt noch vorhandenen dortigen Denkmälern nur 2 (Epitaphien mit knieenden Ritterfiguren) in Betracht kommen können: der Veit von Sternenfels (gest. 1571) in Zaberfeld und der Walter (gest. 1559) in Ochsenburg. Das erste gehört ihm sicher, bei dem zweiten ist seine Autorschaft abzulehnen. Schon die Zeit will nicht recht stimmen — um 1560 hat Baumhauer sonst Grabsteine, keine Epitaphien geschaffen. Das Aufsitzen des Blendbogens auf den Pilastern, der Kruzifixus mit dem enggeknüpften und kurz abgeschnittenen Lendentuch, die Behandlung des Bartes als feste Masse mit Längsrillen, die Ornamentik, die Charaktere der Schrift, ihre Anbringung an der Hintergrundsplatte, endlich der allzuhandwerkliche Charakter des Ganzen nötigen dazu, ihm das Denkmal abzusprechen [1].

Der Zaberfelder (s. Tafel) fügt sich den als Gruppe C. beschriebenen Werken ohne Schwierigkeit an. Er enthält die dort besprochenen Bestandteile, nur übertragen auf ein Einzelepitaph; und er gehört, wie jene, in den Anfang der 70er Jahre. Einiges Charakteristische sei herausgehoben.

Die Figur ist offenbar ein gutes Porträt. Die Haarbehandlung ist sehr natürlich geworden. Manche Anzeichen der späteren Mode machen sich hier besonders deutlich bemerkbar: die langen Krebse, die starke Vorwölbung des unteren Brustpanzers,

---

[1] Ich füge hier noch an, daß an einzelnen Frauengrabsteinen der Ochsenburger Kirche, die ebenfalls der Mitte des 16. Jahrhunderts angehören, der Bildhauername Jost Neibeck (oder Ueibeck?) auftaucht, der in der Literatur bisher nicht vorzukommen scheint.

die Halskrause, die oberhalb der Halsberge hervorlugt. Der Kruzifixus ist handwerklich, trägt jedoch den Baumhauerschen Typus.

Für die Entwicklung wichtiger sind die architektonischen Teile des Denkmals. Die Figurentafel hat eigentlich keine Pilaster mehr, sondern nur noch schwach vortretende Rahmen, auf denen je 7 kleine Wappenschilde befestigt sind (der 8. ist als seitlicher Schmuck an der Inschrifttafel angebracht). Unten läuft wieder die naturalistische Bodenfläche ganz herüber, und die Füße des Knieenden reichen bis zum Ende des Steins. Oben fehlt der wagrechte Rand; ihn ersetzt das untere (stark zerstörte) Gesims der Inschrifttafel Das obere dient dem Rundgiebel (stumpfe Kleeblattform) zur Unterlage. Der ganz einfachen Profilierung der Gesimse (Hohlkehle mit anschließendem Wulst, Leiste) begegnen wir in den Spätwerken fast durchweg. Für das Relief im Giebelfeld, das den Auferstandenen mit der Siegesfahne darstellt, wird man nicht nach einem Vorbild zu suchen brauchen; es ist sehr häufig an dieser Stelle. Die Ausführung ist gering. Besser gelungen ist der muntere Engelskopf an der Spitze.

Der nüchterne aber sachlich wohl überlegte Aufbau zeigt die Richtung, die Baumhauers Kunst nimmt: möglichste Einfachheit der Schmuckteile und des Umrisses, klares Herausarbeiten der Figur, flaches Relief, wobei die Figur aus der Umrahmung vortritt, nicht in sie eingestellt erscheint. — Behalten wir diese Tendenzen im Auge, so wird die Identifizierung der übrigen Spätwerke, die deutlich zusammengehören, wenig Schwierigkeit bieten.

Den Ausgangspunkt bildet ein Tübinger Werk, das unbeachtet in einem dunklen Winkel der Stiftskirche hängt (s. Tafel). Die Baumhauersche Autorschaft dieses Stücks ist von vornherein wahrscheinlich. Es fällt sicher in die Zeit, in der wir in Tübingen außer ihm keinen ansässigen Bildhauer kennen.

Stefan Chomberg, Untervogt von Tübingen[1], erhielt 1567 oder wahrscheinlicher in einem der unmittelbar folgenden

[1] Dienerbuch 575 zählt ihn bei den Tübinger Untervögten auf: «1551 bis 54 Stefan Chomberg, genannt Uracher.» Daraus darf man nicht schließen, er sei 1554 gestorben oder habe sein Amt verloren. Die Akten des Haus-

Jahre ein Wanddenkmal, das in mancher Hinsicht einen neuen Typus darstellt. — Der Aufbau ist so, wie wir ihn jetzt vor uns haben, folgender: Eine hoch an der Wand befestigte Figurenplatte[1], eingeschlossen zwischen zwei Gesimse, darüber eine Bekrönung auf einem zweiten zurücktretenden Gesims. Unterhalb der Figurenplatte ist eine organisch nicht damit verbundene Inschrifttafel an der Wand befestigt, die mit ihrem rauh behauenen Unterteil in die Mauer eingelassen sein sollte.

Das Denkmal befand sich, wie von vornherein wahrscheinlich, nicht immer an dieser Stelle. J. Fr. Baumhauers Inschriftensammlung (1624) zählt es nicht auf; erst die Beschreibungen von Jung (1717) und Zeller (1743) nennen es in der nördlichen Kapellenreihe. Wahrscheinlich ist die Versetzung an die dunkle Stelle schuld an der jetzigen Zusammenfügung der drei Teile: man brachte die Inschrifttafel unten an, weil sie sonst unleserlich geworden wäre. Vorher dürfte sie ihren Platz zwischen Bekrönung und Figurenplatte gehabt haben[2].

Von den Einzelheiten ist die Figur am wichtigsten. Drei Neuerungen treten uns hier entgegen: das Kostüm, die Anwendung eines flacheren Reliefs und die Wiederaufnahme der stehenden Figur, dieses letztere allerdings nicht im Sinn der Jugendwerke Baumhauers, sondern im Geschmack des späteren

---

archivs über das Sabina-Denkmal enthalten einen Vertrag mit Sem Schlör vom 23. Februar 1565. Dabei fungiert neben dem Kammersekretär Kurz und dem Keller Riepp «Steffan Chomberg Undervogt» als Beauftragter des Herzogs. Es ist daher so gut wie sicher, daß das Datum (1566 Nov. 9.), das ohne einen Zusatz den Versen der Inschrifttafel beigesetzt ist, den Todestag bedeutet. Chomberg wird ein Opfer der Pest gewesen sein, wegen der die Universität am 3. November nach Eßlingen verlegt worden war. Crusius II, 728, verzeichnet eben deshalb seinen Tod nicht, nennt aber im Jahr 1568 (S. 731) seinen Nachfolger: Balthasar Mütschelin. Es ist unter diesen Umständen sehr wahrscheinlich, daß das Denkmal nicht unmittelbar nach dem Tod Chombergs begonnen wurde.

[1] Das ganze Monument (ohne die Inschrifttafel) mißt jetzt in der Höhe 280, die Figurentafel 200 cm, die größte Breite an den Gesimsen gemessen, beträgt 110 cm. Die Höhe der Figur (beinahe 190 cm) entspricht vielleicht genau der des Dargestellten, dessen besondere Körpergröße die Inschrift erwähnt.

[2] Auch das erscheint nicht ausgeschlossen, daß sie zuerst allein angefertigt wurde und daß man das Denkmal erst in Auftrag gab, als die Zeiten der Pest und der Teuerung für Tübingen vorüber waren also um die Mitte der 70er Jahre.

16. Jahrhunderts, der immer mehr das Repräsentative bevorzugt.

Statt des Geharnischten erscheint hier ein Mann in der vornehmen Beamtentracht der 60er und 70er Jahre. Er hat eine gestickte Schaube mit gepufften Aermeln und hochstehendem Kragen umgehängt; den Oberleib deckt ein offenes Lederwams mit wattierten Aermeln. Die Beinbekleidung besteht aus Pluderhosen, in der Art, wie sie vorzugsweise in den protestantischen Gegenden Deutschlands getragen wurden: zwischen den Schlitzen drängt sich der aus dünnem Stoff gefertigte Bausch in vielen Falten hervor; auch die ausgestopfte und geschlitzte Schamkapsel fehlt nicht [1]. Der Hut, den die späteren Figuren dieser Art regelmäßig in der Hand halten, fehlt noch. Die rechte Hand greift an den Schwertgurt, die linke umfaßt lose den Kopf des Degengriffs. Der Degen selbst ist hinter der Figur schräg abwärts geführt.

Die Art, wie Baumhauer seinen Mann hinstellt, ist gleichfalls etwas Neues. Er will einen vornehmen ungezwungen dastehenden Kavalier geben; wir dürfen uns nicht wundern, daß ihm dies beim ersten Mal nicht vollkommen gelang. Bedenkt man, daß er zugleich zu einem anderen Reliefstil überging, so scheint seine Leistung ganz respektabel.

Die reine Frontalität der Jugendwerke, wie das Profil der knieenden Figuren, waren hier gleich wenig geeignet. Es kam darauf an, einen Mittelweg zu finden. So wird der Körper beinah in die Front gerichtet, der leicht geneigte Kopf schräg nach vorn rechts gewendet, eine für das Porträt an sich sehr günstige Stellung. Das rechte Bein steht nach vorn mit starker Verkürzung des Fußes, das linke ist ganz nach der Seite abgestellt. Der linke Fuß erscheint infolge davon unnatürlich

[1] Für das Aufkommen der Tracht im allgemeinen gibt Hottenroth (Trachten der Völker, Bd. II. S. 187 ff.) die Mitte des 16 Jahrhunderts an, für die Pluderhosen ca. 1560; für eine ähnliche Schaube hat er den Namen «Gestaltrock» (S. 194). Die Abbildung, Tafel 109, 6, entspricht namentlich im Kragen nicht ganz unserem Modell; ich habe daher den Ausdruck vermieden. — Das früheste mir bekannte Auftauchen der Schaube auf Epitaphien ist das bei dem Hans Bartholomäus von Vellberg, gest. 1561, in Stockenburg (s. u.).

lang; er überschneidet wieder den Rahmen (vgl. Gruppe C. und die Leonberger Werke).

Da der Meister hier wieder eine sehr massige Gestalt geben wollte, so gehen die Linien, welche die Wölbung des Wamses auf der Brust darstellen, in sehr unschöner Weise in die Breite, sie klaffen förmlich auseinander[1]. Aehnliches beobachtet man an der Vorderseite der Beine, die noch einen Grat besitzen, der an die Schneide der Beinschienen erinnert. Der Kopf, dessen Bau ganz den früheren Baumhauer'schen Typus aufweist[2], muß hier ungünstig wirken; er bekommt, da die Verkürzung noch nicht völlig gelungen ist, etwas Schwammiges, Plattgedrücktes. Bei den Händen zeigt sich, wie der Meister mit der Darstellungsweise ringt: er bringt das Herumgreifen um den Schwertgriff und ebenso die Bewegung der rechten Hand nicht heraus, weil er nicht darauf verzichten will, die Einzelheiten der Finger in der Fläche auszubreiten.

Wie sehr bei dieser Darstellungsweise die Figur das Ein und Alles geworden ist, zeigt die Behandlung der Ränder. Die Form der Gesimse entspricht der bei dem Zaberfelder besprochenen. In der senkrechten Rahmung geht der Meister noch einen Schritt weiter. Wir sehen rechts und links eine rundbogig abgeschlossene, völlig leere Rinne von geringer Tiefe, über der sich nochmals eine kleine Eintiefung befindet. Diese letztere enthält links ein Stundenglas, rechts einen Totenschädel. Die Pilaster samt ihrem Schmuck sind also völlig verschwunden. Statt dessen überschneidet die Schaube der Figur mit einem breiten Stück die Rinne, ja sogar den Rand des Steins selbst, — eine anschauliche Illustration dafür, wie das Stilgefühl des Meisters, das einen von der breiten Straße abweichenden Weg einschlägt, nach einer Kompensation für die aufgegebene Pracht der Rahmung sucht.

Die übrigen Teile bieten wenig Neues. Der gestelzte Rundbogen des Giebels mit etwas eingetieftem Feld unterscheidet

---

[1] Die größte Relieftiefe beträgt nur 10 cm!

[2] Für die Bartform vgl. Herter von Hertneckh. Die in natürlichen Locken geordneten Haare sind weit in die Stirn hereingezogen. (Vgl. Zaberfeld.

sich von seinen Vorgängern nur durch die kahle Silhouette: von der Spitze ist der Engelskopf verschwunden; statt dessen ragen die Federn des Helmkleinods am Wappen ein wenig über den Rand empor. Die Inschrifttafel zeigt einen Rollwerkrahmen, der mehr als die früher beschriebenen sich der Durchschnittsform nähert. Die Rollung der Pergamentstreifen ist fester als beim Truchsäßepitaph, und sie ist eng an den eigentlichen Rahmen herangezogen. Die Richtung der Drehung zeigt noch einen Wechsel (oben nach innen, unten nach außen), der später verschwindet.

Das Chomberg-Denkmal liegt, soviel Fremdartiges es zunächst dem Auge bietet, doch durchaus in der Linie der Baumhauer'schen Kunst. Die Zuschreibung an den Tübinger Meister ermöglicht es nun, wenigstens e i n e Gruppe von Werken zu bezeichnen, deren Entstehungszeit uns um ein beträchtliches Stück über die bisher gezogene Zeitgrenze hinausführt. Es ist eine Anzahl von F l a c h r e l i e f a r b e i t e n i n L e o n b e r g[1], der Stadt, wo der Meister nachweislich schon 1566 tätig gewesen war und an der Brunnenfigur auf dem Marktplatz an weithin sichtbarer Stelle sein Zeichen angebracht hatte.

Es handelt sich um einen Grabstein mit Inschrifttafel und Wappen (Nr. 17), ein Epitaph (weibliche Profilfigur vor dem Kruzifix knieend (Nr 18), im übrigen um stehende Männergestalten (Nr. 19–22) nach Art des Stefan Chomberg, wobei Nr. 19 dem letzteren sehr nahe steht, während die anderen aus einer fortgeschrittenen Entwicklungsperiode des Meisters stammen. Dabei gehören Nr. 20 und 21 unter sich eng zusammen; sie sind wohl miteinander angefertigt worden (s. Tafel).

Den ersten Stein (Nr. 17) möchte ich deshalb der Baumhauer'schen Werkstatt zuteilen, weil er in der Anordnung (die aufgesetzte Inschrifttafel und die Wappen überschneiden den tieferliegenden Rand), Verwandtschaft mit einem Tübinger Grab-

[1] Einer Besprechung der Leonberger Werke in der Literatur bin ich bisher nicht begegnet. Das Inv. Neckarkreis, S. 278 f., sagt: «Viele Grabmäler an der Kirche und in der Vorhalle, meist vor dem 30jährigen Krieg, flach erhabene Bürgermeister- und andere Gestalten mit Ringkragen, Mantel und Degen, wie die alten friesischen.» Wie man sieht, ist die Zeitbestimmung in dieser Allgemeinheit irreführend.

stein aus der Zeit des Meisters zeigt [1]. Ob es sich um die Arbeit Baumhauer's selbst oder eines seiner Gesellen handelt, lasse ich dahingestellt. Bei Nr. 18 ist es der Kruzifixus, der ohne weiteres an Baumhauer denken läßt. Die übrigen zeigen ziemlich sicher durchweg dieselbe Hand. Folgende Züge weisen in ihrem Zusammentreffen auf Baumhauer:

1. Der Nachdruck liegt durchweg auf der Darstellung der Figur. Daher tritt die Ornamentik teils ganz zurück (Nr. 19: Randüberschneidung durch die Schaube wie bei Chomberg), teils ist sie bei Baumhauer sonst zu belegen (steife, schmale ausgezackte Blattformen, aufsteigend aus Vasen und kugelförmigen Doppelschalen: vgl. Truchsäß u. a.), teils ist sie in ihrem Charakter der seinen sehr nah verwandt (das schmale schraubenförmige Muster bei Nr. 20 und 21). Nirgends Pilaster oder Ausdehnung des Ornaments auf die horizontalen Ränder.

2. Der Aufbau zeigt die beschriebenen einfachen Gesimsprofile. In den Giebelformen findet sich neben den einfachen (Nr. 18), dem gestelzten (Nr. 20), dem von Kugeln (Nr. 19) und Wappen (Nr. 20) flankierten Rundbogen einmal auch eine sehr verbreitete Durchschnittsform der Spätzeit, ein querovales Medaillon in flacher Kartusche (Nr. 21).

3. Die Figuren, die auf dem Baumhauer eigentümlichen Terrainuntergrund stehen, zeigen in der Art des Stehens auffallende Verwandtschaft mit Chomberg (ganz besonders Nr. 19, 22), ferner behäbige Köpfe, die sich als eine Weiterentwicklung des Typus Herter-Prinz-Eberhard-Chomberg darstellen [2].

Daß wir einem fortgeschrittenen Stadium der Baumhauer'schen Entwicklung gegenüberstehen, zeigt vor allem die Behandlung des Reliefs. Das Chomberg-Monument führte den Meister konsequent zu einer noch flacheren, mehr zeichnerischen Durchfurchung des Steins. Er zeigt in Leonberg,

---

[1] Margareta Schnepf, geb. Wurzelmann, gest. 1569. Stiftskirche. Südschiff.

[2] Daß die Frontalstellung allein kein Merkmal abgibt, ist selbstverständlich. An der Südseite der Kirche unweit des Sebastian Besserer d. Aelt. (Nr. 22) stehen zwei Figuren, die sehr deutlich zeigen, wie eine andere Werkstatt (vielleicht eine in Stuttgart) dasselbe allgemeine Schema handhabte.

vor allem in den beiden Dreher, eine sehr beachtenswerte Beherrschung des Stils. Seine Ausdrucksweise ist natürlicher, gedrängter, flüssiger geworden; er hat den Wert der bloß andeutenden Linie erkannt. Die Haltung der Figuren erscheint freier und sicherer. Sie haben das allzu Breitspurige, das Flegelhafte des Chomberg abgelegt. Die Gesichtszüge zeigen ein freundliches Lächeln. Wie bei dem Jüngling Veit Dreher die für diese Jahre typischen und die individuellen Züge beobachtet, wie geschickt und wie ausgeglichen sie wiedergegeben sind, verdient alle Anerkennung[1]. Bei der Figur des Aichmann (Nr. 19) erinnern die unnatürlich abgebogenen Finger daran, wie der Bildhauer noch immer hie und da Dinge wiedergeben will, die man logischerweise nicht sehen dürfte. Daß das Kostüm die Fortschritte der Zeit mitmacht (Hüte bei Nr. 20 bis 22, Halskrause hochgestellt 19, 20, 22; umgelegt, Anfänge der Mühlsteinform Nr. 21), ist selbstverständlich.

Fast scheint es, als habe Leonhard Baumhauer nach manchen Versuchen in den Leonberger Werken ein Feld in Arbeit genommen, wo seine Kunst ruhig ausreifen konnte. Ob freilich die Lebensumstände des früher oft von Nahrungssorgen Umgetriebenen sich in dieser späten Zeit freundlich genug gestaltet haben, wissen wir nicht. Aus der angesehenen Stellung seines Sohnes Johann Friedrich, der dem Beruf des Vaters folgte, möchte man es beinah erschließen, wenn auch in Tübingen selbst nach Jelin's Auftreten die größeren Aufträge an ihm vorüber gingen.

Sicher verdient der Meister die Anerkennung, daß er nie zum gedankenlosen Wiederholen eines Schemas sich herabgelassen hat. Im Gegenteil — seine Stärke ruht gerade im Entwurf, wo er, soweit wir sehen können, seine eigenen Wege ging[2] und auch innerhalb einer gleichartigen Denkmälergruppe immer neue Einzelmotive anzubringen strebte. Ist dies zugegeben, so bleibt ihm unser Interesse gewahrt, auch wenn er

[1] Die Abbildung (s. Tafel), die von unten her aufgenommen werden mußte, verkürzt die Gesichter.

[2] Dieser Satz bedarf noch der Bestätigung durch die Behandlung der gleichzeitigen fränkischen Denkmäler, vor allem derer aus Schlörs Werkstatt.

noch so oft durch platte Gedanken, durch Grobheit der Empfindung, durch eine mindestens sehr ungleiche Mache stört, ja abstößt. — So wenig der Typus seiner Gestalten einfach dem Durchschnittsgeschmack seiner Zeit gleichgesetzt werden darf, so nötig ist es doch, das Bild der Universität und der Stadt Tübingen in jenen Jahren sich einmal vors Auge zu führen[1]. Von da aus wird mancher uns beleidigende Zug bei Baumhauer als eine intime Milieuschilderung neuen Wert gewinnen und wir werden, was wir dem Künstler genommen haben, dem Schilderer seiner Zeit und seiner Zeitgenossen gern zurückgeben.

Bei Schmid und vollends bei Woller ist das was wir kennen, sicher nur ein quantitativ geringer Bruchteil ihres Werks. Bei Baumhauer sind wir insofern besser gestellt, als sich das Erhaltene über eine längere Zeit verteilt. Wieviel verloren ist, vor allem dank der unheilvollen puristischen Tätigkeit des 19. Jahrhunderts, das ergibt für Tübingen ein Blick in die Inschriftensammlungen, deren früheste Baumhauer's Sohn Johann Friedrich im Jahr 1624 angelegt hat. Ueberblickt man die Ueberfülle der dort genannten Epitaphien aus der Zeit von 1560—1620, so wird man zu dem Schluß gedrängt, daß auch jenes Geschlecht gewiß wertvolles altes Gut zerstört hat. Aber man hat es getan in dem naiven Glauben, daß die modernen Werke, die man selber an den Pfeilern und Wänden aufhing, wichtiger und wertvoller seien. Dagegen läßt sich nichts einwenden. Das Zerstörungswerk aber, das in Tübingen im 19. Jahrhundert, vor allem bei der Restauration der Jahre 1866/67 angerichtet wurde, geschah nicht dem Selbstbewußtsein einer schaffensfrohen Zeit, sondern einer öden Theorie zulieb, die die Kirchen möglichst «stilrein» haben wollte. Für die souveräne Verständnislosigkeit der «Restauratoren» gegenüber den Werken, die nicht gerade der Gotik oder der beginnenden Renaissance angehören, spricht schon die Art, wie man den Rest der Tübinger Denkmäler an den Wänden der Kirche verteilt hat.

---

[1] Für das Leben der Studenten und Professoren ist Klüpfel-Eifert recht instruktiv.

Man muß das erwähnen, nicht als ob hier irgend Schlimmeres geschehen wäre als anderswo; sondern deshalb, weil Tübingen zu den Orten gehört, wo, wie in Urach, urkundlich zu beweisen ist, was das 19. im Gegensatz zu dem viel geschmähten 18. Jahrhundert gesündigt hat, vor allem aber weil die stiefmütterliche Behandlung der Denkmäler aus der Zeit nach 1550 schuld ist an der Verkennung und Geringschätzung einer langen Reihe von heimischen Meistern. Nichts wäre verkehrter als die Bildhauer, die in ihrem Jahrhundert als tüchtige Handwerksmeister geschätzt und gesucht waren, jetzt auf ein Postament zu stellen, auf das sie selbst keinen Anspruch machen. Aber eine Zeit, die die Heimatkunst und die Volkskunst pflegen will, hat auch ihnen gegenüber die Pflicht des Verständnisses und der Dankbarkeit.

IV.

SEM SCHLÖR VON LAUDENBACH (ca. 1530—98).

Der fränkische Bildhauer, der seit den 60er Jahren für das Württembergische Herzogshaus arbeitete, hat zu seinen Lebenszeiten mehr Beachtung gefunden als die bisher behandelten Meister. Zwar genoß auch Josef Schmid die Gunst von zwei kunstfreudigen Fürsten. Aber er starb früh und seine Kunstweise, vor allem sein ornamentaler Stil, war im Augenblick seines Todes (1555) schon nicht mehr modern. Bei Schlör finden wir nicht nur eine andere Arbeitsweise, sondern vor allem ein frisches Eingehen auf neue Formen der Dekoration. Er ist in noch höherem Grade typisch für die 2. Hälfte des Jahrhunderts, als es Schmid für die 1. war. Der Wandel der Zeit wird im guten wie im schlimmen Sinn fühlbar. Schlör bewegt sich freier und sicherer im Figürlichen wie im Dekorativen. Die Befangenheit der Jugendwerke streift er rasch ab und mit jedem Auftrag wächst seine Fähigkeit, bildnerische Gedanken einfach, natürlich und treffend zu formulieren. Im Gegensatz zu manchen späteren erscheint er noch frei von Verirrungen des Geschmacks, solange man ihn mit dem Maßstab deutscher Renaissancekunst mißt. Er kennt weder jenen barbarischen Drang nach Pracht, der den Wert eines Kunstwerks an der Fülle und Kompliziertheit der Schmuckformen zu messen scheint, noch das innerlich schwunglose Pathos, das die Denkmäler mit nichtssagenden allegorischen Figuren bedeckt. Seine Empfindung ist derb aber niemals unecht. Seine

Technik ohne Delikatesse, aber auch ohne Aufdringlichkeit. Wenn wir trotzdem zwar erfreuliche, aber keine eigentlich bedeutenden Werke von seiner Hand besitzen, so liegt der Grund wohl weniger in der mangelnden Begabung als in einer etwas schnellfertigen Art des Meisters. Zu einer Vertiefung in seine Aufgaben kam er nicht: auch seine Auftraggeber hatten wohl für die Qualitäten der Reife und Ausgeglichenheit eines Kunstwerks wenig Verständnis.

Es sind nur vereinzelte Nachrichten, die uns einen Einblick in die breite, durchaus handwerkliche Basis dieser fruchtbaren 40-jährigen Tätigkeit gestatten. Zu einer Zeit, wo Schlör längst für 2 Fürstenhöfe umfangreiche Arbeiten ausgeführt hatte, im Jahre 1573, erhält in dem Hall benachbarten Stift Großkomburg ein Steinmetz «Michel von Scharpillich[1]» den Auftrag, für 17 Gulden eine «schöne gehawene Thüren von Laubwerckh und Bossen in die dechaney deßgleichen ein Khomin zu hawen, machen und versetzen». Und hat sich, heißt es weiter, «Meister Sem Schlär erpotten, umb mehrer Beförderung willen 2 oder 3 tag zu helfen». Des öfteren werden Wappen bei ihm bestellt, die in einfachster Umrahmung über Toren oder sonst an Gebäuden angebracht wurden[2]. Man sieht, er verachtet auch kleine und kleinste Aufträge nicht. Die Arbeiten in Hall und Umgebung, von denen sicher nur ein kleiner Teil auf uns gekommen ist, waren und blieben die geschäftliche Grundlage für den Betrieb seiner Werkstatt. Die Kundschaft dort durfte nicht verloren gehen. Schlör scheut beträchtliche Transportkosten nicht, um auch auswärtige Aufträge in Hall ausführen zu können; er sehnt sich in den 80er Jahren, wo er längere Zeit des Lusthauses wegen in Stuttgart zubringen

[1] Scharfbillig, Kreis Bitburg, ist ein kleines Dorf nördlich von Trier. Quelle der ob. Nachricht: Protokollbuch des Stifts Komburg, 1571—75 Filialarchiv Ludwigsburg).

[2] Abgesehen von dem Wappenstein am alten Schloß in Stuttgart, der Schlörs Zeichen trägt, sind zwei solche Aufträge erwähnt in dem eben genannten Protokollbuch: 1571 Nov. 16 (Nr. 164) ein Wappenstein «ufs Kelenthal oberhalben dem Bandthauß» und 1572 Nov. 11 (Nr. 152) zwei steinerne Wappen über die Kellertür am Neuen Bau bei St. Michels-Kapellen zwischen den Toren.

mußte, dorthin zurück («da mein zu Hall schier vergessen und mein Werckstatt gar öd worden»)[1].

Schlörs Name genoß seit den 60er Jahren einen guten Ruf nicht nur im Gebiet von Hall, sondern weit über die Grenzen des heutigen Württembergisch-Franken hinaus. Bei den Hohenzollern in Ansbach, wie bei den württembergischen Herzögen Christoph und Ludwig stand er in gleicher Gunst. Es gewinnt den Anschein, als sei er bei großen Aufträgen ebenso sehr Unternehmer wie ausführender Meister gewesen. Ein Bildhauer, wie Ehrhard Barg, der sich auswärts in Würzburg schon einen Namen gemacht hatte, der Epitaphien nach Eichstätt, dem alten Sitz der Hering'schen Kunst, lieferte, trat zeitweilig in Schlörs Werkstatt ein, und dieser wird als sein «jetziger Meister» bezeichnet[2].

Was von Schlörs Lebensumständen aus den Haller Kirchenbüchern zu erheben ist, hat schon Bossert[3] zusammengestellt. Es geht daraus hervor, daß Sem (= Simon) Schlör aus Laudenbach stammt, und zwar wahrscheinlich aus dem nah bei Weikersheim gelegenen hohenloheschen, seit 1568 würzburgischen Dorf dieses Namens. In Hall ist er nachweisbar seit Mitte der 50er Jahre bis zu seinem Tod 1597 oder 98. Ein gewisser Anhalt für das Alter, das er zur Zeit seiner Niederlassung in Hall erreicht hatte, ergibt sich aus der Tatsache, daß ihm vor seinem ersten urkundlich erwähnten Sohn (Heinrich geb. 1559 Juli 27) noch ein, wahrscheinlich 2 Kinder geboren worden waren, deren Taufe in die Zeit vor Beginn des Haller Taufbuchs (1559) fällt. Die erste Heirat wird also in die Jahre 1555—56 zu setzen sein. Nimmt man hinzu, daß das letzte Kind, das bald nach des Vaters Tod zur Welt kam, die Tochter Anna, am 11. Mai 1598 getauft wurde, so ist ohne weiteres klar, daß Schlör 1555 schwerlich das Alter von 25 Jahren überschritten hatte, daß also sein Geburtsjahr eher

---

[1] Brief an Gabelkhover (St.-A. Stuttgart). Die Siedersgerechtigkeit ist also keineswegs der einzige Grund seines Zugs nach Hall.

[2] Quelle: Komburgische Akten über Erhard Barg (1586–87) Filial-Archiv Ludwigsburg.

[3] Schwäb. Kronik, 1882, S. 105 u. 141. Neuerdings hat M. v. Rauch wertvolle urkundliche Nachrichten über S. beigebracht: W. Vjh., 1907, 412 ff., «Zur Geschichte des Bildhauers Sem Schlör».

nach als vor 1530 zu setzen ist. Im Jahr 1556 finden wir die ersten datierten Werke, die Schlörs Meisterzeichen[1] tragen.

Eine Nachricht über des Künstlers Lehrzeit hat sich nicht erhalten. Wir sind dafür auf die Werke angewiesen. Zwei Vermutungen sind aufgestellt worden. Die eine, die auf Bossert zurückgeht, schließt aus dem Nebeneinander von Werken Joseph Schmids und Sem Schlörs in der Stöckenburger Kirche, Schmid sei Schlörs Lehrer gewesen und habe den jungen Bildhauer auch an den herzoglich württembergischen Hof empfohlen. «Der Charakter der Werke widerspreche dem nicht.» Das letztere wird unten zu prüfen sein. K. Köpchen, die den Gedanken aufnimmt (a. a. O. S. 77), schöpft daneben aus gewissen an die Metalltechnik gemahnenden Eigentümlichkeiten der Jugendwerke die Vermutung, der Meister sei «in seiner Lehrzeit in Berührung getreten mit der seiner Heimat nicht fernliegenden Nürnberger Vischergießhütte». (S. 81). Diese Eigentümlichkeiten, ein scharfkantiges Abschneiden der Ränder an den Lippen und ähnlichen Teilen, eine Haarbehandlung, die es vermeidet tief in den Stein einzudringen, und trotzdem das Haar nicht als Masse, sondern als einzelne Strähnen behandelt, sind allerdings unverkennbar. Aber die Lehrzeit in einer Gießhütte — und anders kann doch jene Bemerkung kaum verstanden werden — erscheint wenig wahrscheinlich bei einem Mann, den wir sein ganzes Leben lang ausschließlich als Steinmetzen beschäftigt sehen. Gerade seine Beteiligung an den Stuttgarter Grafenstandbildern ist dafür bezeichnend: erst in dem Augenblick tritt er in die Tätigkeit, wo man den Gedanken an gegossene Monumente und an hölzerne Modelle aufgegeben und Steindenkmäler ins Auge gefaßt hat.

Das Kunstzentrum, das Schlörs Heimat am nächsten lag, ist Würzburg. Sein Geburtsort gehörte zu denen, die später von Bischof Julius Echter v. Mespelbrunn, dem großen Gegenreformator und ebenso großen Bauherrn, zum Katholizismus zurückgeführt wurden.

Auch das Stift Großkomburg, unmittelbar bei Schlörs späterem Wohnsitz Hall gelegen, stand seit 1541 unter der

[1] Ein Linkarm in Puffärmel, der einen Spitzhammer hält.

Hoheit des Würzburger Bischofs und der Name des baufreudigen Propstes Neustetter, der Würzburger Domherr war und an beiden Orten ein Epitaph besitzt, bürgt allein schon für die regen künstlerischen Beziehungen zwischen den beiden geistlichen Sitzen. Allein die plastischen Werke, die sich in Würzburg aus der Zeit bald nach Riemenschneiders Tod erhalten haben, erscheinen der Kunst Schlörs an keinem Punkt näher als andere verwandt. Neben einer Reihe ziemlich roher Epitaphien im Domkreuzgang, die in Aufriß und Technik stark an die Berlichingen-Grabmäler in Schönthal erinnern, stehen einige bessere Arbeiten, die auf Peter Dill, den nicht näher bekannten Ausläufer der Riemenschneider-Werkstatt, zurückgeführt werden[1]. Sieht man ab von der Art der Profilierung der Gesimse, die für sich allein kein entscheidendes Merkmal stilistischer Verwandtschaft abgiebt, so wird man wirklich bezeichnende Uebereinstimmungen mit Schlörs Jugendwerken nicht entdecken.

Dasselbe gilt von der großen Gruppe Loy Hering'scher Grabskulpturen. Nicht bloß in Eichstätt und seiner Umgebung, sondern auch in Würzburg war Hering nach Riemenschneiders Tod der führende Meister, dem die bedeutendsten Aufträge zufielen. Sogar in Crailsheim und im Stift Komburg findet sich je ein für seinen Stil recht bezeichnendes Werk, und es kann kein Zweifel sein, daß Schlör mindestens die beiden letzteren gekannt hat. Zeitlich wäre es auch nicht ausgeschlossen, daß er unter Loy Hering selbst gearbeitet hätte, dessen Todesjahr unbekannt ist und dessen Testament von 1554 stammt[2]. Aber gerade zu der abgeklärten, feinen, hie und da auch etwas schwächlichen und langweiligen Ausdrucksweise dieses Meisters steht der Stil Schlörs im scharfen Gegensatz. Herings Figuren sind alle idealisiert, die Haltung der einzelnen Gestalten wie ihre kompositionelle Zusammenordnung zeigt einen Künstler, dem es vor allem um das Ebenmaß der Form, um einen sanften wohlklingenden Rhythmus

---

[1] Es sind in Würzburg selbst der Grabstein des Ritters von Schrimpf (Marienkapelle), bezeichnet 1556, ferner der des Grafen Bernhard von Solms im Dom. Außerdem in Sandbach (Odenwald) das Denkmal des Grafen Michael III. von Wertheim. (Abb. Hess.-Inv., S. 232).

[2] Mader, Loy Hering, S. 115.

der Linien zu tun ist. Schlör hat sich solche Ziele nicht gesteckt. Er ist weit weniger bekümmert um die Stilisierung seiner Arbeiten auf einen harmonischen Gesamteindruck hin; dafür aber zeigt er, besonders in seinen Jugendarbeiten, ein frisches Temperament und ein unmittelbareres Verhältnis zur Natur als der Eichstätter. Andererseits sind Empfindung und Ausdruck derb und oft unbeholfen. Eine gewisse Unreife und gelegentlich auch die Flüchtigkeit der Ausführung lassen seine Arbeiten handwerklicher erscheinen, als sie es der Erfindung nach sind. So erscheint es mir am wahrscheinlichsten, daß wir ihn zwar nicht als Autodidakten, aber doch als einen Meister anzusehen haben, der nie einer berühmten Werkstatt angehört hat, dessen Kunst vielmehr nah bei seiner Heimat, entweder in Crailsheim oder in Hall selbst gewachsen ist. Aufbau und Schmuckformen seiner Denkmäler hat er anfangs ziemlich unbesehen übernommen, wo und wie er sie an ausgeführten Denkmälern vorfand. Später bildet er sich im Anschluß an die Vorlagenwerke niederländischer und deutscher Provenienz, die das Rollwerk und das Beschläg in Mode bringen, seine eigene Weise aus. Sie stellt gegenüber Hering einen fortgeschrittenen Typus der Dekoration dar: auch bei einfachen Aufgaben wird das Detail kräftig und üppig in der Form, reich und willkürlich in der Erfindung. Die ganze etwas barbarische Formenwelt des Roll- und Bänderwerks ist offenbar durch Schlör im weiteren Umkreis von Hall üblich geworden; er hat sie geschickt und selbständig für seine Zwecke verwertet. Von den Werken der Familie Trarbach unterscheidet ihn, abgesehen von einzelnen charakteristischen Ornamentformen, seine geringere Technik: aber auch sein schlichterer Sinn. Die Ueberschüttung eines Denkmals mit einer unübersehbaren Menge schmückender Kleinigkeiten, alle mit gleicher Exaktheit ausgeführt, die kalte leere Pracht, die dort entfaltet wird, ist ihm durchaus fremd[1]. Freilich muß dabei in Rechnung genommen werden, daß alle sicher bestimmbaren Arbeiten, die

[1] Das Denkmal Sternenfels in Kürnbach, bei dem Wintterlin an Schlör gedacht hat, ist gerade ein durchaus charakteristisches Beispiel Trarbachischer Manier. Abb. Hess.-Inv., Kr. Wimpfen, S. 313.

wir von Schlör besitzen, aus Sandstein oder aus anderem härteren Material hergestellt sind. Akten aus den 80er Jahren lassen erkennen, daß der Künstler in seinen letzten Jahren, dem Zug der Zeit folgend, auch Alabaster verwendet hat, und es ist selbstverständlich, daß dieser weiche mit dem Messer zu bearbeitende Stoff seine Darstellungsweise beeinflußt hat, ebenso wie dies z. B. bei Christoph Jelin zu beobachten ist.

Schlörs bildnerische Tätigkeit soll nun im einzelnen an der Hand seiner Werke verfolgt werden. Da eine streng chronologische Besprechung allzu unübersichtlich ausfallen, durch Wiederholungen ermüden und das Ergebnis vielfach vorweg nehmen müßte, so ist im folgenden eine Einteilung zu Grund gelegt, die innerhalb der größeren Zeitabschnitte in Schlörs Tätigkeit die Werke zusammenordnet, die dem Gegenstand nach verwandte Themen behandeln.

I. JUGENDWERKE (bis ca. 1560)

1. Epitaph des Jörg von Bemelberg, gest. 1553 und seiner Frau . . . . . geb. Riteslin, gest. 15 . . bezeichnet, 1556. Stöckenburg Kirche (Abb. Inv. Jagstkr. I., 693).
2. Epitaph der Margareta von Velberg, geb. von Kraylshaim, gest. 1529; bezeichnet, 1556. Stöckenburg Kirche.
3. Epitaph des Siegfried von Oberstein, gest. 1556 und seiner Frau, geb. Wilchin von Alczey, gest. 1563; bezeichnet.
   Gundheim, Kreis Worms. Kirche, Westseite außen. (Abb. Hess. Inv. Kr. Worms, S. 55).
4. Doppelepitaph des Hans Bartholmes von Velberg, gest. 1561 und seiner Frau Sibylla geb. Adelmenin, gest. 1584; bezeichnet. Stöckenburg. Kirche. (Abb. Württ. Inv. S. 691.)
5. Wandgrabmal des Friedrich von Sturmfeder, gest. 1555 und seiner Frau Margareta geb. von Hirnheim, gest. 1558, bezeichnet. Oppenweiler O.-A. Backnang. Kirche. (s. Tafel).

II. EINFACHE EPITAPHIEN IM FRÄNKISCHEN.

6. Verlorengegangenes Werk von 1558 in St. Johann. Hall,[1].
7. Epitaph der Agata Schenczin, gest. 1559. (s. Tafel).
8. Epitaph der Katharina Ehrerin, gest. 1562. (s. Tafel).
9. Epitaph der Frau des Reformators Brenz.
sämtlich in Hall. Michaelskirche. Südseite außen.
10. Epitaph des Caspar Feierabet, gest. 1565 und seiner zwei Söhne, gest. 1563 und 65, bezeichnet. Hall. Michaelskirche Nordseite.
11. Epitaph des Josef Vogelman, gest. 1568. Michaelskirche Westseite (s. Tafel).
12. Epitaph für Wolfgang von Stetten, gest. 1547 und seine Frau Anna geb. von Rosenberg, gest. 1548, sowie für Anna von Layen geb. von Dienheim, gest. 1568. Kocherstetten O.-A. Künzelsau. Kche. (s. Tafel).
13. Epitaph des Vogtes Bonifacius Bronnhöfer und seiner Frau Gertrud geb. Reychenbeckin, beide gest. 1571, bezeichnet. Stöckenburg, Vorhalle der Kirche.
14. Epitaph der Katharina Eisenmann, gest. 1572. Hall, Katharinenkirche, außen. (Abb. bei K. Köpchen, Taf. VIII).
15. Epitaph der Margarete Bechstain geb. Neufferin, nachmals Stetmaister Melchior Weczels Wwe, gest. 1581. Hall, Michaelskirche, Südseite.
16. Epitaph des Melchior Weczel, Stättmeisters, gest. 1567, ebda.

III. ARBEITEN FÜR DIE STUTTGARTER SCHLOSSKAPELLE UND VERWANDTES.

17. Zwölf Relieftafeln mit Illustrationen der Glaubensartikel, bezeichnet Stuttgart, Hof des alten Schlosses. Zeit: 1562—63, s. Tafel.

[1] Auf einer Fensterbank der jetzt profanierten Kirche St. Johann in Hall steht eingehauen: SEM SCHLOER V. LAUTERBACH BILDHAVER. 1558. Das früheste datierte Werk des Meisters in Hall, auf das diese Worte doch wohl hinweisen, ist also verloren. (Vgl. Inv. S. 530).

18. Wappentafel über der westlichen Durchfahrt des alten Schlosses in Stuttgart, bezeichnet. (Zeit: nach 1560).
19. Steinernes Kruzifix. Neuhausen a./F. Friedhof. 1563. (s. Tafel).
20. Steinernes Kruzifix. Hall, Friedhof. 1565. (s. Tafel).
21. Steinernes Kruzifix. Stöckenburg, Kirche, 1573.

IV. GRABMÄLER IN TUMBENFORM.

22. Herzogin Sabina von Württemberg, gest. 1564. Tübingen, Stiftskirche (1565).
23. Markgraf Georg Friedrich von Ansbach, gest. 1603. Heilsbronn bei Nürnberg. Klosterkirche. (Zeit: 1566 bis 68).
24. Graf Albrecht von Hohenlohe, gest. 1575. Stuttgart, Stiftskirche. (Zeit: 1576—77).

V. GRÖSSERE EPITAPHIEN (nach 1570).

25. Epitaph des Christof von Talheim, gest. 1572 und seiner Gattin Barbara geb. von Weiler, gest. 1585. Talheim O.-A. Heilbronn, Kirche. (Zeit: 1572).
26. Epitaph des Wolf von Weiler, gest. 1585 und seiner Gemahlin Barbara geb. Willich von Alzey, gest. 1585[1]. Oberstenfeld, O.-A. Marbach. Stiftskirche. (Zeit: 1572/73).
27. Bildstock in der Kapelle der Burg Lichtenberg bei Oberstenfeld. 1573. (Abb. Inv. Neckarkreis S. 404).
28. Epitaph des Eberhard von Layen, gest. 1572. Kocherstetten, Kirche.
29. Epitaph des Rudolf Christof Senft von Sulburg, gest. 1577 (begraben in Antwerpen). Rieden O.-A. Hall, Kirche. (Abb. Inv. Jagstkr. I, S. 583).

---

[1] Die auf dem Gundheimer Epitaph (Nr. 3) dargestellte Frau gehört derselben Familie an.

30. Epitaph des Heinrich Senft von Sulburg, gest. 1580. Oberroth O.-A. Gaildorf, Kirche. (Abb. Inv. Jagstkr. I, S. 214).
31. Grabmal des Ulrich von Rechberg, gest. 1572 und seiner zweiten Gemahlin Anastasia geb. von Wöllwarth, gest. 1596. Straßdorf bei Gmünd, Kirche. (Abb. Inv. Jagskr. I, S. 468)
32. Denkmal (Standfigur) der Anna von Stammheim, gest. 1584. Geisingen O.-A. Ludwigsburg, Kirche. (s. Tafel).
33. Epitaph des Eberhard von Stetten, gest. 1583 und seiner Gemahlin Margarete geb. von Layen, gest. 1589. Kocherstetten, Kirche. (begonnen von Erhard Barg, vollendet 1588 von Schlör, s. Tafel).
34. Epitaph der Aebtissin Christina von Schwalbach, gest. 1588. Oberstenfeld, Stiftskirche. (s. Tafel).

VI. DIE ARBEITEN FÜR HERZOG LUDWIG VON WÜRTTEMBERG.

35. Vier Bilder auf die Tore am Rennplatz in Stuttgart (Zeit: 1577—78); nicht erhalten.
36. Elf Standbilder Württembergischer Grafen in einheitlicher Rahmung. Stuttgart, Stiftskirche. 1578—84. (s. Tafel).
37. Portale am Lusthaus in Stuttgart (Zeit: 1584—86). Reste auf Schloß Lichtenstein. (s. Tafel).
38. Sonstige Lusthausarbeiten («Bildwerke») 1587 ff.

DIE JUGENDWERKE.

Schlör scheint im Anfang seiner selbständigen Tätigkeit seine Werke regelmäßig bezeichnet zu haben. Nach 1565 jedoch tritt seine Künstlermarke nur noch vereinzelt auf[1]. So kommt

[1] Offenbar steht dies im Zusammenhang mit der allgemeinen Uebung: seit dem letzten Drittel des Jahrhunderts sind Zeichen und Monogramme im schwäbischen und fränkischen Gebiet selten. In den Werkstätten Christof Jellns und Johanns von Trarbach scheinen sie überhaupt nicht gebraucht worden zu sein; ebensowenig bei der Familie Kern, wenigstens soweit die Plastik in Betracht kommt.

es, daß wir in den Jugendwerken ein sicheres Material für die Bestimmung von Schlörs Stil besitzen. In der Reihenfolge ist das Denkmal in Oppenweiler an den Schluß gestellt, weil es mit seinen Standfiguren einen anderen Typus darstellt als die übrigen. Chronologisch gehört es an die dritte Stelle. Es ganz an den Anfang zu stellen, kann ich mich schon deshalb nicht entschließen, weil der große Auftrag in dem ziemlich weit von Schlörs Heimat entfernten Oppenweiler doch wohl am ehesten an einen Künstler vergeben wurde, der schon größere Proben seines Könnens abgelegt hatte).

Nr. 1 und 2[1] zeigen vor dem Kruzifix knieende Figuren in architektonischer Rahmung. Gewiß hatten die Auftraggeber bei der Wahl dieser Form des Aufrisses das seit 1553 in der Stöckenburger Kirche befindliche Epitaph des Wolf von Velberg von Josef Schmid als Vorbild im Auge. Nur ist dieser Meister nicht etwa als Erfinder oder Einführer dieses Typus in die Haller Gegend anzusehen. Zwei Crailsheimer Beispiele aus früherer Zeit, die vor dem Kruzifix knieenden Frauen Helene Apsbergerin und Apollonia von Absperk tragen die Todesdaten 1512 und 1520. Während aber hier die Figuren noch von einem Grabsteinrand umschlossen erscheinen, der eine kastenförmige Vertiefung freiläßt, zeigt der Joachim von Gutenberg (gest. 1532[2]) schon die Elemente der architektonischen Rahmung: Pilaster und Giebel, jene mit rohem aber streng symmetrischem Pflanzenornament, diesen mit dem bekannten Muschelmotiv gefüllt. Auch der auffallend große Kruzifixus ist dort zu finden; und die ungefügige Anordnung der Figuren, die fast immer durch den Rahmen beengt und zusammengedrückt erscheinen, ist bei den Schöntaler und Crailsheimer Epitaphien vor 1550 die Regel. — Nimmt man hinzu, daß bei Schmid selbst die Verbindung von Kniefiguren und Kruzifix erst seit seinem Stöckenburger Denkmal (1553) nachweisbar ist, und daß sie überhaupt im schwäbischen Gebiet

---

[1] Im folgenden wird nach den Nummern des oben gegebenen Katalogs zitiert.

[2] Alle 3 Denkmäler hinter dem Hochaltar der Johanniskirche in Crailsheim.

später als im fränkischen auftritt, so kommt man zu der Annahme, daß diese für die Folgezeit überaus wichtige Denkmalform eine fränkische Schöpfung ist, die etwa seit den 50er Jahren nach Schwaben kommt und hier den Typus der betenden oder waffenhaltenden Standfiguren zurückdrängt, ohne ihn freilich zum Verschwinden zu bringen.

Will man also aus dem Nebeneinander der Stöckenburger Denkmäler von Schmid und Schlör den Schluß ziehen, der letztere «habe sich an Schmid zuerst angeschlossen» (Köpchen, S. 77), so ist diese Behauptung jedenfalls durch den Aufriß der Epitaphien nicht zu belegen. Die «Form der Wandgrabmäler», die Schlör von dem Uracher Meister übernommen haben soll (ebenda), haben vielmehr beide Meister schon vorgefunden. — Vergleicht man dagegen die Einzelheiten, so ergibt sich die auffallende Tatsache, daß gerade in Stöckenburg Schlör seine eigenen Wege geht, während er später, in Gundheim, unzweifelhaft Schmidsche Motive verwendet. Dieser Tatbestand spricht an sich nicht für ein Schulverhältnis. Trotzdem möchte ich glauben, daß Schlör den Josef Schmid persönlich gekannt hat. Wie könnte sonst der junge Meister einen Auftrag für das ferne Gundheim erhalten haben? Das erklärt sich doch am ehesten, wenn er von Schmid empfohlen war, der in jener Gegend durch sein Herrnsheimer Denkmal sich rühmlichst bekannt gemacht hatte. Man muß dann freilich annehmen, daß das Gundheimer Epitaph schon vor Schmids Tod 1555 projektiert war, was durchaus nichts Befremdendes hat: die Todesdaten sind 1556 und 63. Die Ausführung kann sich leicht hinausgezogen haben.

Das Epitaph des Jörg von Bemelberg (Nr. 1) berührt durch seine ehrliche und urwüchsige Art sofort sympathisch. Während bei den älteren Crailsheimer Arbeiten der Uebergang vom aufrecht stehenden Grabstein zum Wanddenkmal mit architektonischer Rahmung zu verfolgen ist, kennt Schlör von Anfang an nur die letztere[1]. Was er gibt, hat so

[1] Vgl. dagegen die gleichzeitigen Arbeiten der schwäbischen Meister Wolleb und Schmid, auch Baumhauers. Bei Loy Hering steht beides nebeneinander.

weder bei Schmid noch bei Loy Hering sein Vorbild. Originell sind vor allem die den Pilastern vorgelegten kannelierten Dreiviertelssäulen und der Aufsatz: die Inschrifttafel eingerahmt von einer pilastergetragenen Aedicula und flankiert von zwei nackten Figuren als Wappenhaltern. Die letzteren als Freifiguren hinzustellen, ging wohl über des jungen Schlörs Kräfte; sie sind in ziemlich flachem Relief aus dem Stein herausgehauen. Zwei weitere Wappen bilden den Sockelschmuck.

Die Figuren sind eingestellt in einen Blendbogen von merklich größerer Tiefe als bei Schmid. Sie knieen auf geduckten katzenartigen Tieren, die wohl beide Löwen darstellen sollen. Schlörs Tierdarstellung geht hier wie anderwärts mehr darauf aus, lebendig bewegte, als zoologisch richtige Tierkörper wiederzugeben; das Schema des ruhigen Sockellöwen ist ihm nicht sympathisch. Die bewegten Tiere hat er dann bei den knieenden Figuren bald durch einen Betschemel ersetzt.

Der Kruzifixus in der Mitte zwischen den Figuren, fällt, wie K. Köpchen (S. 82) mit Recht hervorhebt, vor allem durch seine Größe[1] in die Augen. Gewiß drückt sich darin auch eine stärkere Anteilnahme des Bildhauers an diesem Teil des Grabmals aus. Aber ob man dafür «den neuen Geist» verantwortlich machen darf, der «in den Epitaphien seit der Reformation lebt», ist mir sehr zweifelhaft. Bei Loy Hering, der von der Reformation sehr wenig berührt ist, beobachtet man dieselbe Erscheinung. Und Schlör hat weder den Kruzifixus immer so groß gebildet[2], noch überhaupt das religiöse Moment in seinen Grabmälern durchweg betont. Man wird daher diese und andere Erscheinungen richtiger auf bildnerische als auf religiöse Motive zurückführen. Worauf es dem Meister in diesen Jahren ankommt, das ist — ganz allgemein gesprochen — dies, sein Können durch möglichst deutliche, schlagende Herausarbeitung dessen zu zeigen, was ihm gerade sachlich als das Wichtigste erscheint. Die Jugendwerke sind als dekorative Kompositionen betrachtet ziemlich unüberlegt und ungeschickt.

[1] Er hat nahezu denselben Maßstab wie die Figuren, bei Schmid nur ein Viertel.

[2] Vgl. die Einzelepitaphien Nr. 2, 29, 30.

Dafür enthalten sie eine Reihe von Einzelheiten, die sichtlich mit Liebe beobachtet und herausgebracht sind und um derentwillen anderes untergeordnet oder gar flüchtig behandelt wurde.

So ist es z. B. nicht richtig, Schlör ganz allgemein die Verstärkung der architektonischen Glieder des Epitaphs als Absicht zuzuschreiben (Köpchen, S. 80)[1]. Das Charakteristische an Schlörs Pilastern, Giebeln und Sockeln ist vielmehr ihre Einfachheit, und die Betonung ihres sachlichen Zwecks. Das flächenüberspinnende Pflanzenornament fehlt ihnen fast ganz; wo es auftritt, z. B. in den Zwickeln, ist es schematisch und dürftig. Schlör hat noch nicht die Freude am Durchbilden der Schmuckform als solcher, die man Josef Schmids Laubwerk abfühlt. Das zeigt sich auch in seiner Behandlung der Frauenkleidung. Reichgemusterte Prachtgewänder zu geben, wie der ältere Meister, liegt ihm ganz fern. Mit den Falten findet er sich ab so gut es geht. Die steifen Parallelfalten des plissierten Mantels führt er häufig bis zum Boden herab. Die Mache wirkt mechanisch und langweilig, aber diese mit größter Einfachheit stilisierte Tracht lenkt doch den Blick sofort auf das für den Bildhauer Wichtigste, auf das Gesicht, und sie kommt dem schlichten Ernst, der überzeugenden Ehrlichkeit zu gut, die aus dem Ganzen sprechen. Auch wo er wie am Hals und in den unteren Partien des Mantels die natürliche Bewegung des Stoffs wiedergeben will, beschränkt sich Schlör auf das Nötigste. Die Frau des Bemelberg ist ein gutes Beispiel dafür: die Falten verraten ein noch ziemlich geringes Können, sie kleben am Körper und man vermißt die feinere Empfindung für das Stoffliche. Dagegen das Knieen ist überall scharf markiert und der Vergleich mit Schmid, der uns in dieser Beziehung in Stöckenburg und sonst manches schuldig bleibt, zeigt wiederum deutlich, daß Schlör, der lieber unschön als unklar erscheinen will, in einer durchaus anderen Empfindungsweise aufgewachsen ist.

Die Dargestellten selbst erscheinen von auffallend untersetztem stämmigem Typus. Die Hälse sind kurz, die Schultern hochgezogen.

[1] Nr. 3, 5 und viele spätere Werke widersprechen der Behauptung aufs deutlichste.

Die Tendenz, das Einzelne so laut wie möglich sprechen zu lassen, scheint mir nun auch für die Zusammenfügung der Figurengruppe maßgebend zu sein. Es ist nicht bloß die Größe der Christusfigur, sondern ganz ebenso die Engräumigkeit der ganzen Disposition, die sich dem Beschauer aufdrängt. Welcher Abstand von Loy Hering, für den gerade die harmonische Raumfüllung bezeichnend ist. Wo es dem letzteren darauf ankommt, seinen Kruzifixus stark zur Geltung zu bringen, da rückt er die Knieenden so weit wie möglich vom Kreuz weg und immer hebt er seinen Christus hoch über die Andächtigen hinaus[1]. Schlör scheinen alle solche Berechnungen der Wirkung ganz fern zu liegen. Er ist so sehr interessiert an dem Aussprechen des gegenständlich Wichtigen, daß die Wirkungsmittel der Komposition zu kurz kommen. So ergab sich eine Anordnung, bei der die Figuren an dem Kreuzesstamm fast angepreßt erscheinen. Sollte trotzdem noch der betende Aufblick zu dem Erlöser dargestellt werden, so mußte der Kopf des Mannes so stark zurückgelegt werden, wie man dies etwa bei Nr. 4 (Inv. S. 691) beobachten kann. Daß der Meister damit gerade den Ernst der Andacht habe darstellen wollen, glaube ich nicht. Die Gesichter sagen nicht mehr, als daß er seine Modelle so lebendig als möglich wiederzugeben suchte. Darin zeigt er ein auffallendes Geschick. Seine Frauen, bei denen anfangs die typischen Züge überwiegen, haben alle etwas ungemein Sprechendes: die festen rundlichen Züge sind von einer Freundlichkeit belebt, die nichts von Ziererei, nichts Süßliches oder Konventionelles an sich hat: eine bürgerlich-biedere Tüchtigkeit und Lebensklugheit scheint ihnen eigen[2]. Die Männer sind individueller, aber auch spießbürgerlicher. Den Gesichtern, die von Falten durchfurcht sind, gibt der geöffnete Mund und die dünne gerade Linie der Lippen einen etwas unintelligenten Zug. Ein weiteres Merkmal ist die feine

---

[1] Das Denkmal der Markgrafen Friedrich und Georg in Heilsbronn (Abb. bei Mader. S. 87) geht darin so weit, daß die Komposition in der Mitte leer wirkt.

[2] Leider haben zwei (Nr. 2 und 5) durch den Restaurator einen allzu bewußten Zug erhalten, was K. Köpchen (S. 84) entgangen zu sein scheint.

Modellierung der Nase, und die Behandlung des Haares, das wie eine Kappe über den Kopf gezogen, nur an der Oberfläche in dünne wellige Strähnen geteilt und unten wagrecht abgeschnitten wird (vgl. z. B. die Tafel 17).

Daß Schlör auch an solche Aufgaben sorglos herangeht, wo ihm selbst sein Unvermögen nicht verborgen bleiben konnte, zeigt die Behandlung des Nackten. Die beiden Wappenhalter an dem Bemelbergepitaph, und ebenso der Leib des Kruzifixus sind erstaunlich flach und roh. Es wird kaum versucht, den Bau des Körpers, das Knochengerüst sichtbar zu machen. Gesicht und Hände der Betenden dagegen zeugen von wirklicher Naturbeobachtung. Der Kruzifixus ist selbst in diesen Partieen im Verhältnis zu dem großen Maßstab auffallend sorglos behandelt. Der übrige Körper wirkt vollends leer und handwerksmäßig.

Nachdem bei dem ersten Denkmal das Gemeinsame der Jugendwerke hervorgehoben ist, kann sich die Besprechung der übrigen auf einige kurze Bemerkungen beschränken.

Die Margarete von Velberg (Nr. 2), eine beinah rundplastisch herausgearbeitete Gestalt, kniet auf einem gegen den Rahmen 20 cm weit vorspringenden Sockel[1]. Der Kruzifixus steht hier als ein ganz kleines Emblem auf dem Kapitell des linken Pilasters im Zwickel des Blendbogens. An der entsprechenden Stelle gegenüber ein mageres Pflanzenornament. Pilaster und Gebälk sind ohne jeden Schmuck. Als Bekrönung dient die Inschrifttafel, die oben von zwei liegenden Blattvoluten abgeschlossen wird (vgl. Nr. 3); rechts und links ist sie von Wappenreliefs begleitet. Die einförmigen Parallelfalten, die hier die ganze Frauengestalt überziehen, sind nicht jugendlicher Befangenheit des Bildhauers zuzuschreiben. Schlör hat vielmehr in unzweifelhaft späteren Werken (Nr. 16 u. a.) darauf zurückgegriffen, gewiß nicht nur aus Bequemlichkeit, sondern weil er die stilisierende Kraft dieser steifen Gewandung richtig erkannte.

[1] Diese Anordnung zeigt, daß Schlör die Verstärkung der rahmenden Architekturteile nicht als eine künstlerische Notwendigkeit empfand. Vgl. noch das späte Werk Nr. 32.

Während dieses Stöckenburger Epitaph im 19. Jahrhundert aus seinen zerstreuten Teilen zusammengesetzt und restauriert wurde, zeigt sich das in Gundheim (Nr. 3), das hier zum ersten Mal unter Schlörs Werken erscheint, in unaufhaltsamem Zerfall. Es steht an der Außenmauer des Kirchturms und scheint bei dem Brand, der die Kirche 1896 zerstörte, verhältnismäßig wenig gelitten zu haben. Allein der weiche gelbliche Sandstein, der schon ganz von Sprüngen durchsetzt ist, bröckelt Stück um Stück ab. Gegenüber der Abbildung des Inventars (vom Jahr 1887) fehlt jetzt an der Christusfigur der ganze Kopf und ein großes Stück der Brust und leider auch der Kopf der Frau, dessen echt Schlörscher Typus auf dem Bild noch erkennbar ist.

Trotz dieses ruinösen Zustandes ist das Werk nicht bloß eine wertvolle Urkunde für Schlörs Entwicklung, sondern es ist überhaupt das Reizvollste, was der jugendliche Meister geschaffen hat.

Die nahe Verwandtschaft mit Nr. 1 ist bei dem figürlichen Teil evident: dasselbe Knieen auf hoher Unterlage ganz nahe am Kreuz, dieselben kauernden Tiere als Knieschemel, derselbe Kruzifixus, die gleichen Größenverhältnisse. An das Denkmal Nr. 2 erinnert der Mantel der Frau und der vorspringende wappengezierte Mittelteil des Sockels. Die glatten Pilaster tragen je vier Ahnenwappen mit Laubwerk. Der Blendbogen, der als oberer Abschluß der Figurenplatte dient, ist unterhalb des Kreuzquerholzes einfach abgeschnitten, nicht wie sonst durch Halbpilaster gestützt.

Am interessantesten ist jedoch die Ornamentik. Die beiden Pilasterstilobate, die Bogenzwickel, der Architrav, der Schmuck der bekrönenden Inschrifttafel zeigen deutlich Rankenmuster Schmidscher Herkunft. Freilich ist des letzteren Art nicht genau kopiert. Die Blätter sind nach der Tiefe weniger artikuliert, ja am Architrav haben sie schon ganz die glatt gehämmerte Form des Beschlägs. Die Erfindung des Musters ist jedoch im Sinn der Frührenaissance: die Umrißlinien sind nicht schematisiert wie bei der Maureske, sondern noch in Gedanken an die Naturform von Stengel und Blatt erfunden. In der Bekrönung erkennen wir eine nur wenig be-

reicherte Nachbildung derjenigen des Stöckenburger Denkmals von Schmid. Die auffallend hohe, fast quadratische Tafel ist oben möglichst stumpf durch zwei liegende Blätter abgeschlossen, die sich in der Mitte schneckenartig aufrollen. Zur Seite vermittelt dasselbe Motiv in schwungvoller und reicher Ausführung den Uebergang zu der Breite des Gesimses. Die Blattform wächst hier aus einem menschlichen Körper hervor und endigt in einem greifähnlichen Tiergebilde. Trotz des Zerfalls ist die Schönheit der Faktur heute noch bewundernswert. Die Sorgfalt und Delikatesse, mit der diese dekorativen Elemente behandelt sind, läßt erkennen, daß Schlör hier ganz bei der Sache war. Wenn er später auf die grottesken und vegetabilischen Formen kaum mehr zurückgriff[1], so hat dies seinen Grund lediglich in der Wandlung des Geschmacks, der sich der derben Phantastik der aus Holz, aus Blech und Leder gefügten Formenwelt des Rollwerks zuwandte.

Die an Schmid anklingenden Dekorationselemente könnten für eine frühere Datierung des Werks geltend gemacht werden. Trotzdem möchte ich das Gundheimer Denkmal nicht vor die oben besprochenen Stöckenburger setzen. Die Technik ist reifer und sicherer als dort, die Darstellung des Nackten bei dem Christuskörper zwar auch noch schematisch, aber doch eingehender. Es erscheint nicht ganz ausgeschlossen, daß Schlör einen von Schmid hinterlassenen Entwurf auszuführen hatte. Im Figürlichen ist er freilich ganz seine eigenen Wege gegangen.

Dem Stil nach gehört endlich noch Nr. 4 in diese Reihe. Obwohl höchst wahrscheinlich der 1561 erfolgte Tod des dargestellten Velberges den Anlaß zur Errichtung des Denkmals gab, hat es doch mit den Werken der 50er Jahre am meisten Verwandtschaft. Der Aufriß ist derselbe wie bei Nr. 1. Die Arbeit ist sehr ungleichmäßig. Ein «Meisterwerk der Technik» hat K. Köpchen (S. 81 f.) mit Recht die Ranke genannt, die aus der Figurenplatte fast frei herausgearbeitet, wie ein Spruchband im Bogen über dem Kreuz hinzieht, eine fruchtbeschwerte Weinrebe, die den darüber stehenden Spruch Joh. 15, 5 sinn-

[1] Abgesehen von Nr 17 und 18. (s. u.).

voll begleitet[1]. Aber daneben finden sich Stellen, die einen schlechteren Eindruck machen als alles Frühere, so besonders der Kruzifixus mit seinem roh auf die Schultern gepreßten Kopf. Nicht durch anatomische Richtigkeit, aber durch ihre lebendige Bewegung erfreuen die mit gutem Humor erfundenen hockenden Putten, die die Inschrifttafel halten, derbe Kindergestalten, oben mit einem Wams bekleidet. Bei dem Mann, bei dem statt des Panzers hier zum ersten Mal die Schaube auftaucht, sind die Züge des Alters an Mund und Stirn glücklich und nicht ohne Individualität wiedergegeben. Die Frau ähnelt an munterer Lieblichkeit der Bemelbergerin; der Ausdruck ist bestimmter, das Lächeln deutlicher geworden, doch hält sie sich ganz in den Grenzen des Schlörschen Typus.

Das Doppelgrabmal in Oppenweiler (Nr 5, s. Tafel) gibt stehende Figuren in betender Haltung, Sockel, Rahmung und Bekrönung für beide gesondert. In den schmalen Pilastern, wie in den stark vorspringenden Gesimsen darf man vielleicht eine Nachwirkung Josef Schmids erkennen. Das Blattornament in den Zwickeln und die Voluten in der Bekrönung zeigen die in Gundheim beobachteten Motive, aber in verkümmerter Form. Die Raumfüllung ist von ähnlicher Enge wie bei Nr. 1—3. Eine Menge von Ueberschneidungen stört mit einer gewissen Absichtlichkeit die statuarische Ruhe, die von den Gestalten ausgehen könnte. Die Wappen[2] zu Häupten der Figuren greifen oben und unten über die Gesimse hinaus, die schmalen Sockel, die einzeln zwischen die Pilaster gestellt sind und unschöne Zwischenräume freilassen[3], bieten oben kaum den symbolischen Tieren kaum genügend Raum, während über die Vorderfläche zwei weitere Wappen mit ihren Helmdecken beträchtlich hinausragen. Endlich die Gestalten selbst unterbrechen mit den Köpfen und Armen wiederholt die Linie

---

[1] Nach Köpchens ansprechender Vermutung hat eine Weinranke in der Bergkirche bei Schlors Heimat Laudenbach das Vorbild abgegeben. Schon ihr unvermitteltes Ansetzen an den Pilastern, nur aus spätgotischem Empfinden verständlich, erweist sie in dieser Umgebung als einen Fremdkörper.

[2] Sie sind größtenteils Ergänzungen.

[3] Vgl. dagegen Schmid in Herrnsheim (Inv. Kr. Worms, Taf. 35), der der hier unstreitig großzügiger empfindet.

des Blendbogens und seiner glatten Träger. Zu dieser Tendenz den Blick fortwährend auf das einzelne zu lenken, passen die Figuren nicht übel: das Feierliche liegt dem Meister garnicht. Er kann nicht auf einen einzigen großen Eindruck hinarbeiten. Dem Ritter haftet etwas Schüchternes, Hilfloses an. Auch bei der Frau, wo das sichere Stehen besser gelungen ist, ist es nicht gemessene Vornehmheit, sondern freundliche Behäbigkeit, die Schlör zu beobachten und darzustellen vermag. Der Kopf des Ritters, auffallend flach und unlebendig, spiegelt die jugendliche Befangenheit des Bildhauers. Bei der Frau scheint der Restaurator nachgeholfen zu haben: sie wirkt neben ihm nicht völlig echt[1].

Versuchen wir das Bild des jungen Schlör festzuhalten, das uns in diesen Werken entgegentritt. Wir erkennen einen frischen Draufgänger, mit originellen Einfällen, aber wenig künstlerischer Disziplin; mit scharfer aber ungeschulter Beobachtungsgabe; durchaus natürlich, frei von aller Manier, aber auch ohne feineres Gefühl für die Möglichkeiten der Durchbildung seiner Aufgaben. Von Anfang an fehlt es ihm nicht an großen lohnenden Aufträgen. Die Frage ist, ob die Leichtigkeit, mit der er arbeitet, ihn zu gedankenloser Routine verführen, oder sein tüchtiger auf das Wesentliche gerichteter Sinn an neuen Aufgaben erstarken wird[2].

Schlörs Produktion hat in der Folgezeit nicht nachgelassen. Von den Grabdenkmälern, die er gewiß in sehr großer Zahl

---

[1] Bei dem Hund, auf dem sie steht, ist der Kopf mit seiner lahmen Bewegung modern; dagegen der Löwe mit gekrümmtem Rücken, der sich zähnefletschend nach oben wendet, in der Erfindung gut schlörisch. Die Inschrifttafeln, die jetzt oben gerade abschließen, trugen ursprünglich wohl eine ornamentale Bekrönung.

[2] K. Köpchen hat (S. 78) außer den hier behandelten Jugendwerken dem Meister noch den Grabstein des Hieronymus v. Vellberg † 1545 in Stöckenburg zuweisen wollen. (Abb. Inv., S. 687. Abgesehen davon, daß Schlör bei der Anfertigung dieses Steins, der etwa 10 Jahre vor seine uns bekannten Jugendwerke fällt, nicht viel über 15 Jahre gezählt haben wird, ist mir die Uebereinstimmung mit den bezeichneten Schlörschen Werken in Störkenburg nicht besonderes groß erschienen. Ich würde den Grabstein mit seiner sorgfältigen und sicheren Technik einem ganz jungen Bildhauer am wenigsten zutrauen.

geschaffen hat, ist naturgemäß nur ein Teil, wahrscheinlich nur ein geringer Teil, erhalten. Ich gebe zunächst eine Zusammenstellung der urkundlichen Nachrichten über seine fernere Tätigkeit.

In die erste Hälfte der 60er Jahre fallen die frühesten Aufträge des Herzogs Christof von Württemberg. Auf welche Weise Schlör zu ihnen kam, ist nicht bekannt. Schmid, der ihn empfohlen haben könnte, war schon geraume Zeit vorher — 1555 — gestorben. Mir scheint es näher zu liegen, daß des Herzogs Baumeister Albrecht Dretsch, der vielfach nach auswärts verschickt wurde, Werke von Schlör gesehen und den Bildhauer für die plastischen Arbeiten in der Schloßkapelle vorgeschlagen hatte. — Erhalten haben sich 12 steinerne Relieftafeln, die den Schmuck des Altars gebildet haben[1] und ein steinernes Kruzifix, das jetzt im Friedhof zu Neuhausen a. F. steht. Das Kruzifix ist durch ein Schreiben Schlörs vom 25. März 1564 an den Rat zu Heilbronn gesichert[2]. Aus dem Brief geht hervor, daß Schlör früher in Heilbronn beschäftigt war und seither «fast stetig» für den Herzog «mancherlay arbaiten» ausführte, als deren letzte eben das Kruzifix genannt wird. Die Aufträge in Heilbronn, das auch über einheimische Bildhauer verfügte, beweisen aufs neue, wie rasch der junge Schlör sich einen Namen gemacht hatte. Erhalten scheint nichts davon.

Noch im Jahr 1564 erfolgte Schlörs Berufung nach Ansbach. Im Dienst des Markgrafen Georg Friedrich stand er mit Unterbrechungen bis November 1568. Zu diesem Zeitpunkt war die Tumba für Georg Friedrich in der Klosterkirche zu Heilsbronn fertiggestellt, das einzige Werk, das jetzt noch von seinem Schaffen in jener Gegend Kunde gibt. Außerdem weiß man noch von einem Schloßportal seiner Hand in Ansbach, das beim Brand des Schloßes 1710 zu Grunde ging.

Daß der Meister seine heimatliche Tätigkeit nicht aufgab, zeigen gleichzeitige Werke in Hall (Nr. 10 ff.) und die Aus-

---

[1] Ihre Schicksale vgl. v. Rauch, Württ. Vjh. 1907, 416. Seit 1865 sind sie an der Außenmauer der Kapelle gegen den Schloßhof angebracht.

[2] Im Wortlaut mitgeteilt bei v. Rauch, a. a. O., S. 412. Diesem Aufsatz sind auch eine Reihe der folgenden Angaben entnommen.

führung des Denkmals der Herzogin Sabina von Württemberg in Tübingen (Nr. 22) im Anfang des Jahres 1565. — Nach der endgültigen Rückkehr von Ansbach beginnt eine längere Periode, in der Schlör sich nur für kurze Zeit aus Hall entfernte. Ueber die Jahre 1568—75 sind wir mangelhaft unterrichtet. Dann folgt eine Reihe umfangreicher Werke, von denen sich auch schriftliche Kunde erhalten hat. Während Schlör für die Familie von Gemmingen arbeitet, erhält er den Auftrag zu einer Tumba für Graf Albrecht von Hohenlohe, der 1575 (Nov. 16.) bei einem Turnier in Stuttgart getötet worden war. Die Ausführung des in der Stuttgarter Stiftskirche befindlichen Werks war März 1577 vollendet [1]. Ueber die folgende Arbeit, die er für Herzog Ludwig von Württemberg ausführte, «vier gehawene Bilder uff die Tor am Rennplatz im Tiergartenn» wissen wir nur noch aus einer Notiz der L. R. (s. Anhang). Darnach wurde sie im Rechnungsjahr 1577—78 mit 160 Gulden honoriert und in Hall ausgeführt. Letzteres gilt auch von Schlörs Hauptwerk, den 11 Grafenstandbildern, deren Entstehungszeit 1578—84 oben nachgewiesen ist.

Unmittelbar an die Vollendung dieser Ahnengalerie schließt sich Schlörs Beschäftigung an Herzog Ludwigs berühmtestem Bau, an dem von Georg Beer 1580—93 erbauten L u s t h a u s. Komburger Akten von 1584 [2], in denen es sich um das Ausbeutungsrecht einer von Schlör gefundenen Alabasterbank handelt, enthalten in einem eigenhändigen Brief Schlörs das früheste Zeugnis über diese Angelegenheit. Der Bildhauer schreibt am 11. August 1584 an Propst Neustetter:

«Nachdem... Ludwig Herzog zu Württemberg... in JFG-garten ein Lusthauss zu bawen und Inwendig im saal ein thür von saubern Steinwerck (derengleichen JFG mier gezaygt) machen zu lassen, gnädiglichen vorhabens, also haben JFG-

[1] Die von Bossert 1882 exzerpierten Akten hierüber, ein Briefwechsel zwischen dem Auftraggeber, Schlör und Rüttel, sind leider in den fürstlich Hohenlohischen Archiven laut Mitteilung der zuständigen Stellen nicht mehr aufzufinden. — Das von Bossert Mitgeteilte läßt die hohe Schätzung des Denkmals durch die Zeitgenossen erkennen. Der Preis für die Bildhauerarbeit, zu der 15 Steine gebraucht wurden, war 350 fl.; der für die Bemalung durch den Hofmaler Hans Steiner 80 fl.

[2] Jetzt im Kgl. Filialarchiv Ludwigsburg.

mich sampt noch vier Bildhawern [1], dern zum Teil im Land dahaimen, probiert, und letzlich mir sölche Arbeit gnädiglichen vertrawet, welche ich sölte zu Stutgarten machen, darzu JFG mier groen (= grauen), weyssen und gesprenckleten Alabaster gnugsam von Herrnberg, und darzu eine behausung geben wolten...» (Um aber seine Siedersgerechtigkeit in Hall ausüben zu können, bat er die Arbeit daheim ausführen zu dürfen, vorausgesetzt, daß er dort derartige Steine finde. Der Herzog genehmigt dies, da ja bei Ottendorf (am Kocher, nahe bei Hall) auf des Herzogs Grund und Boden manche taugliche Steinsorten vorkommen. Schlör fand dann auf Komburgischem Gebiet eine Alabasterbank, geriet aber wegen der Ausbeutung mit dem Stift Komburg in Differenzen.) — Das hier genannte Portal, zu dem später noch weitere kamen, ist offenbar schließlich doch in Stuttgart ausgeführt worden. Dafür spricht nicht nur ein Brief des Bildhauers Erhard Barg, der als Schlörs Gehilfe in Stuttgart 1587 (Januar 14) an den Komburgischen Syndikus Göltz schreibt, wenn Schlör bisher nicht nach Hall gekommen sei, so sei dies «seinen wichtigen geschefften, mit denen er allhie beladen, inwahrheit zuzumessen», sondern auch des Meisters eigener undatierter Brief an Gabelkhover (St. A. Stuttgart), der sicher ins Jahr 1587 gehört. Hier erfahren wir, daß er mit den «Portalien» ganz fertig ist und den neuen Auftrag erhalten hat, mit «mayster Jacoben dem niderlender [2]

---

[1] Die vier Bildhauer, mit denen er in Konkurrenz tritt, sind nicht genannt. Zwei kann man mit sehr großer Wahrscheinlichkeit namhaft machen: es sind Mathis Krauß aus Schweidnitz und Jakob Roment, der Niederländer. Beide zusammen hatten 1595 ein Schloßportal in Stuttgart auszuführen (Walcher, Lusthausbüsten, Heft IV, S. 7). Roment ist aber schon seit 1583 in Stuttgart nachweisbar; er hat später auch mit Schlör zusammengearbeitet (s. u.). In dem dritten und vierten haben wir vielleicht Christof Jelin in Tübingen und Sigmund (Simon) Doctor aus Regensburg zu erkennen. Freilich ist letzterer bisher nur als Bildschnitzer bezeugt.

[2] Daß damit Jakob Roment gemeint ist, steht außer Zweifel. Aus einer Notiz der L. R. 1583/84 (Rubrik Verehrungen), die Walcher übersehen hat, geht hervor, daß Roments Heimat nicht Lüttich, sondern der alte Bildhauersitz Calcar war. Was die Stuttgarter Kirchenbücher über ihn enthalten, hat mir Dr. Bossert gütigst zur Verfügung gestellt:

die acht Bilder usserhalb gartens zu machen». Auch diese wünscht er wie die Grafenstandbilder und das Hohenlohische Denkmal in Hall ausführen zu dürfen. Er bittet um eine Entscheidung über das für die Figuren gewählte Kostüm: dann möge man ihm die Visierungen für eine oder zwei mitgeben, er gedenkt nächste Woche abzureisen.

Zweifellos liegt es am nächsten, unter diesen acht Bildern einen Teil der 65 Lusthausbüsten zu verstehen, die Herzog Ludwig mit seinen beiden Frauen und seine Ahnen darstellen. Das «usserhalb gartens» d. h. des fürstlichen Lustgartens muß dann allerdings nicht auf den Standort der Büsten, sondern auf den Ort der Herstellung bezogen werden[1]. Jedenfalls ist es unberechtigt, Schlör von der Mitwirkung an den Lusthausbüsten von vornherein auszuschließen, mit der Begründung, er sei damals (1587—93) schon zu alt gewesen, um «bei der Herstellung dieser so jugendfrisch aufgefaßten und ausgeführten Porträtbüsten eine irgend erhebliche Tätigkeit entfaltet zu haben»[2].

Die nächste schriftliche Kunde über unsern Meister geben Verhandlungen wegen eines Grabmals für Eberhard von Stetten in Kocherstetten. Erhard Barg, Schlörs Gehilfe in Stuttgart, hatte es begonnen, aber die Unzufriedenheit der Auftraggeber erregt. Schlör vollendet es auf Bitten der Familie in seiner Haller Werkstatt im Jahr 1588[3]. Um 1590 fertigt er noch eine Visierung für ein von Michael Niklas auszuführendes Denkmal der Gräfin Eleonore von Hohenlohe.

1586, Mai 19.: Erste Heirat (mit Anna Stammler). Auch hier Erwähnung seiner Heimat «Calcar im Lande Cleve.»
1592. Nov. 5.: Tochter Anna.
1605. Juni 15.: Sohn Johann.
1608. Jan. 21.: Zweite Heirat (mit Christine Kempf Wwe.)
1611. Juli 6.: «Jakob Romont» begraben.

[1] Daß die Stelle in den Akten betr. das Kocherstetter Denkmal, wonach Schlor 1586 «viel mit den Portalen und Bildwerken zu dem neuen Lusthaus beschäftigt war» (bei Bossert, Schwäb. Chr., 1882, 141) auch auf die Büsten gedeutet werden darf, ist nicht wahrscheinlich. Diese wurden erst 1587 begonnen.

[2] Walcher, a. a. O., Heft IV, S. 9.

[3] Ich stütze mich hier und bei der folgenden Angabe auf die von Bossert, Schwäb. Chronik, 1882, S. 141 u. 224, veröffentlichten Aktenauszüge. Ich selbst konnte die Akten, die sich im Archiv des Herrn von Stetten befinden sollen, bisher nicht einsehen.

Aus den letzten Jahren haben wir nur noch Familiennachrichten. Des Meisters zweite Ehe, die am 25. Juni 1588 in Hall geschlossen würde, war von kurzer Dauer[1]. Am 27. Februar 1593 verheiratet er sich (wieder in Hall) zum drittenmal. Daß diese letzte Ehe, aus der zwei Kinder stammen, nicht etwa von einem gleichnamigen Sohn, sondern von unserem Meister geschlossen wurde, hat Bossert durch eine Aktennotiz von 1602 mit hinreichender Sicherheit nachgewiesen.

Mit großer Wahrscheinlichkeit darf man annehmen, daß Schlör seit seiner Rückkehr aus dem Ansbachischen nur noch in der Umgebung von Hall und im Württembergischen beschäftigt war. Zu den schriftlichen Nachrichten treten die Werke, mit denen wir fast in jedem Jahr seine Anwesenheit im Land belegen können.

EINFACHE EPITAPHIEN IM FRÄNKISCHEN.

Die Epitaphien, die sich in Hall erhalten haben, sind alle von kleinerem Umfang. Sie sind als Beispiele bürgerlicher Durchschnittsdenkmäler der Zeit von Bedeutung. Die Eigenhändigkeit der Ausführung läßt sich natürlich nicht zwingend beweisen. Ja es könnte scheinen, als drücke schon der Umstand, daß allein Nr. 10 und 13 bezeichnet sind, die anderen zu Werkstattarbeiten herab. Allein abgesehen davon, daß bei manchen (z. B. Nr. 8) die Künstlermarke recht wohl auf einem jetzt fehlenden Stück der Bekrönung angebracht gewesen sein kann, begünstigt auch die Qualität der Arbeiten[2] keineswegs die Anwendung eines solchen Maßstabs. Gemeinsam ist allen die sympathische Schlichtheit der Rahmung, die übersichtliche Anordnung der Teile und die feine Abwägung ihrer Größenverhältnisse. Schon das erhebt sie über den Durchschnitt dessen, was man sonst, vor allem in

---

[1] 1589. Febr. 28, wurde in Stuttgart, wohin also Schlör für längere Zeit zurückgekehrt sein muß, «Sim Schlörs Hausfrau» begraben. (Mitteilung von Dr. Bossert).

[2] Nr. 11 z. B. ist nicht gezeichnet, gehört jedoch seinem Wert nach an die Spitze aller zeitgenössischen Epitaphien in Hall.

ländlichen Kirchen, antrifft. Das Schema ist folgendes: die Figuren knieen vor dem Kruzifix; die Rahmung ist für eine Aufhängung des Ganzen an der Wand bestimmt. Sie hat daher meist oben und unten einen ornamentalen Abschluß. Reichere Ausführungen (Nr. 8, 13, 16) unterscheiden sich von einfacheren durch Pilaster und durch den größeren Apparat der Bekrönung, sowie durch zahlreichere Wappen. Aber auch die schlichtesten Werke (Nr. 7, 9, 15), ferner das der Werkstatt zuzuschreibende Epitaph der Gertraud Vogelmann gest. 1563 (an der Nordseite der Michaelskirche) zeigen noch einen sicheren Geschmack in den Proportionen und heben die Figur eindrucksvoll heraus. Eine Fassung des ganzen Denkmals nur durch einen Grabsteinrand oder Bildrahmen, bei Loy Hering nicht selten[1], ist in Hall nicht nachzuweisen[2].

Schon von Rauch hat die Vermutung geäußert (a. a. O. S. 116), es müßten außer dem Feierabendepitaph auch andere von Schlör herstammen. Gradmann hat (Inv. S. 513) Nr. 7-9 einer Hand zugewiesen, ohne einen Bildhauer zu nennen. Ich gehe bei der oben gegebenen Zuschreibung aus von Nr. 7 (s. Tafel). Dort zeigt allein schon der Kopf der Frau und ebenso der handwerklich derbe Kruzifixus eine so auffallende Uebereinstimmung mit dem bezeichneten Werk Nr. 4, daß an Schlörs Autorschaft kein Zweifel aufkommen kann. Das weiche muntere Lächeln der Frau ist wie dort lebendig getroffen. Auch das Spruchband über dem Kopf der Knieenden («O Herr Jesu Christe, erbarm dich über mich») paßt gut zu jenem

[1] Vgl. Württ. Inv., Jagstkreis I, S. 51, Mader, Loy Hering, S. 59, 65, 78, 107.

[2] Bei Nr. 15 und 30 ist zwar die Form des Ganzen ein Rechteck. Allein die Rahmung ist nicht gleichmäßig herumgeführt; vielmehr ist der Figurenplatte ein Aufsatz (Architrav und starkes Gesims) und ein Sockel beigegeben, die deutlich von der für sich gerahmten Figur getrennt sind und den Unterschied von oben und unten markieren: also auch hier ein architektonisch empfundener Aufbau. Anders z. B. das Grabmal der Anna Keckin in Oberroth (um 1574; Abb. Inv. Jagstkreis I, S. 215): hier haben wir den alten Figurengrabstein in neuer Auflage (vgl. die Wappenschilde). Dieser Stein rührt nicht von Schlör her; schon die Gewandbehandlung ist eine ganz andere. Wenn er, was sehr wahrscheinlich ist, in einer Haller Werkstatt angefertigt wurde, so zeigt dies, daß wir ein Recht haben, das Schema der Epitaphien Nr. 7 ff. als geistiges Eigentum Schlörs anzusprechen.

Stöckenburger Werk, wo Schlör mit der Weinrebe eine originellere, aber auf gleicher Empfindung beruhende Raumfüllung über den Häuptern der Figuren schuf.

Größeren Aufwand zeigt Nr. 8 (s. Tafel). Es ist stark verwittert[1], aber wie die andern Haller Denkmäler glücklicherweise nicht restauriert. Obwohl die Figur nur noch teilweise erhalten ist, übt das hübsche Werk einen ähnlichen Reiz aus wie das Gundheimer Denkmal. Unser Meister zeigt hier noch nichts von gleichgiltiger Routine. Man spürt etwas von der Freude und der Leichtigkeit, mit denen er aus den wenigen Requisiten seines dekorativen Vorrats Neues gestaltet. Die Form des an der Wand befestigten Denkmals ist hier markiert durch die zwei tragenden Konsolen. Der Sockel hat, wie so oft bei Schlör, ein vorspringendes Mittelstück. Behäbige nach oben sich verjüngende Pilaster tragen den Architrav. Den Abschluß bildet ein geflügelter Engelskopf über zwei effektvoll emporrollenden Blattvoluten. Wie in Gundheim bilden Wappen den Hauptschmuck der glatten Flächen: die zwei wichtigsten fassen die Inschrift am Gebälk ein, die Pilaster nehmen je zwei, der Sockel vier auf.

Das Epitaph Nr. 9 (Witwe des Reformators Brenz, ohne Jahr) aufzunehmen, bestimmt mich lediglich der Kopf der Dargestellten, der mit seinen dünnen Lippen und seiner Hagerkeit entschieden individuelle Züge trägt. Ich vermute, daß Schlör den Entwurf gezeichnet und an der Figur selbst Hand angelegt hat.

Die nun folgenden Werke (Nr. 10 ff.) bezeichnen in doppelter Hinsicht einen Fortschritt. Einmal werden die Figuren sicherer hingesetzt, sie bekommen mehr Raum, das ängstlich Zusammengedrückte verschwindet, im Verhältnis zu den Anfängen kann man beinahe von einer gewissen Eleganz der Erscheinung sprechen (Nr. 11, 14, 28 ff.). Wichtiger noch ist die Bereicherung der Dekoration: seit der Mitte der

[1] Es fehlen bei der knieenden Figur Nase und Hände, vom Kruzifix Kopf, Arme und Beine, von der Inschrift ist die Hälfte abgeblättert. Das Todesdatum habe ich dem Epitaphienbuch des städtischen Archivs entnommen, die Angabe des Inventars S. 513 (1560) ist darnach zu korrigieren.

über Jahre versucht sich Schlör in den Formen des Rollwerks. Die Blatt- und Rankenformen verschwinden, um neuen, konstruierbaren Gebilden Platz zu machen. Als Flächenfüllung, vor allem in den Zwickeln und am Architrav, dient nun das Beschläg; so stark wird Schlörs Vorliebe für diese Form, daß man darin schon ein unterscheidendes Merkmal seiner Werke hat erkennen wollen [1].

In dem Wort Beschläg, so wie es im Zusammenhang der deutschen Renaissancedekoration verwendet wird, liegt zunächst nur eine Bezeichnung des technischen Charakters des Ornaments, also das Glattgehämmerte, das zur Association mit dem eisernen Beschläg an Möbeln führt. Meistens aber drückt man damit auch ein Urteil aus über die Linien und Flächen, die das Muster bilden, und redet von Beschläg nur da, wo Blatt und Ranke, auch in stilisierter Form, verschwunden und geometrische Bandmuster an die Stelle getreten sind [2]. Das Bandwerk ist für die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts wohl das wichtigste Motiv der Dekoration. Seine große Bedeutung gewann es in dem Moment, wo man erkannte, daß es sich nicht bloß für Füllungen, sondern auch als Randornament verwenden lasse. Es erscheint mir unzweifelhaft, daß wir in der kurz vor 1570 auftauchenden, ungemein rasch sich einbürgernden Randdekoration der Bekrönungen nichts anderes vor uns haben, als eine Uebertragung der Bandmuster auf das ihnen ursprünglich fremde Gebiet der Rahmenbildung. Vergleicht man etwa an den Grafenstandbildern (Tafel 25) die Verzierung des Sockels mit der Einfassung der krönenden Wappenschilde, so springt die Uebereinstimmung in die Augen. Der Charakter der Riemen oder Eisenbänder scheint dieser Verwendung freilich zu widersprechen, denn einmal bilden sie ursprünglich in sich geschlossene Muster und dann sind sie als Reliefschmuck einer Fläche gedacht. Beides wurde bei der neuen Verwendung

[1] Gradmann Württ Franken. N. F. VI. 119: «Im Ornament ist er trocken mit seinen ewigen Beschlägmotiven.»

[2] Auf Zierflächen, die zwar dieselbe Relieftechnik, aber Mauresken als Muster zeigen, wird demgemäß der terminus Beschläg nicht anzuwenden sein. Beispiele: die Dekoration des ornamentierten Randes an Nr. 22 und 10, die Flächen der Pilaster rechts und links der vorgelegten Hermen an Nr. 36 — vgl. Tafel 25.

unterdrückt. Man schuf schon innerhalb der Flächenfüllung frei herausragende Bandenden[1]; und dann ging man daran, das Band von seinem Hintergrund loszulösen und frei, als durchbrochenes Rahmenwerk, an Schilde und Tafeln anzufügen[2]. Zu diesem Zweck mußten natürlich die Bänder sehr wesentlich verstärkt werden, so daß man eher an hölzerne Balken als an geschmiedetes Eisen erinnert wird[3]. Diese Ornamentform ist bezeichnend für die Stilempfindung nördlich der Alpen. Sie ist entstanden in völliger Gleichgiltigkeit gegen den Charakter des Materials, des gedachten wie des wirklich zu bearbeitenden. Die Absicht war, der Silhouette der Denkmäler eine lebendige Bewegtheit zu verleihen. Nicht den einheitlichen Schwung einer Volute sucht dabei das Auge, sondern eine vielfältige, nicht sofort zu übersehende Menge kleiner Bewegungszüge mit verschiedener Richtung; den Eindruck malerischen Reichtums, nicht monumentaler Ruhe. Die einzelnen Merkmale dieses «rahmenden Bänderwerks», die ich im folgenden aufzähle, werden dies bestätigen.

1. Wesentlich ist ihm der Wechsel von geraden und kreisförmig gebogenen Gliedern, ebenso die Unterbrechung des Randes durch kleine, halbkreisförmige Ausbauchungen, denen in der Mitte dann ein Kreis entspricht (als aufgelegter Ring, oder eingetiefte Blende oder durchgebrochene Oeffnung gebidet). Diese Verdickungen treten besonders, aber nicht ausschließlich da auf, wo zwei Schenkel zusammenstoßen.

---

[1] Deri (a. a. O., S 65 : «Hierauf wurde das in sich Geschlossene der maurcsken Bandstreifen dadurch zerstört, daß man bei den Winkelbrechungen einen Schenkel über den andern hinauslaufen ließ und so die den echten Maureskenbändern unbekannten freien Endigungen bekam.»

[2] Es ist von untergeordneter Bedeutung, ob die Randverzierung nun auch wirklich durchsichtig (Nr. 36) oder nur in so starkem Relief gegeben ist, daß die Illusion des Freistehens entsteht (bei Schlör Nr. 13 u. ö.). Das letztere ist häufiger, hat aber seinen Grund in äußeren Verhältnissen: einmal lehnen sich die meisten Denkmäler unmittelbar an eine Wand; und dann ist ein ganz durchbrochen gearbeitetes Steinornament natürlich der Zerstörung mehr ausgesetzt.

[3] Gradmann spricht einmal von Laubsägearbeit (Inv., Jagstkreis I, S. 50), um das Ornament, für das ein Name fehlt, zu bezeichnen. Göller (Entstehung der architektonischen Stilformen, S. 355) gebraucht den Ausdruck Stabwerk, an anderer Stelle (S. 357) «metallblechartiges Flachornament.»

2. Nicht wesentlich, aber bei Schlör regelmäßig sind schmale Randleisten, die das vertiefte Band begleiten.

3. Sehr häufig geht nun dieses Ornament eine Verbindung mit zwei anderen Formgruppen ein:

a) dem Rollwerk.

Während die Bandformen alle in derselben Ebene liegen wie die einzufassende Bekrönungstafel usw., und lediglich den Rand der Fläche aufzulockern bestimmt sind, übernimmt das Rollwerk die Funktion, eine Bewegung aus der Tiefe nach vorn zu veranschaulichen. Ein biegsamer geschlitzter Stoff, vom Rand einer hinteren Rahmenschicht hervorwachsend, schiebt sich mit seinen Fahnen oder Zungen durch die Zwischenräume der Bänder hindurch. Die Zungen sind entweder nur nach vorn aufgebogen oder richtig eingerollt.

b) mit einzelnen grotesken Elementen.

Das Bedürfnis nach malerischem überquellendem Reichtum fordert eine Belebung und Füllung des so entstandenen Gerüstes. Aus den Lücken drängen sich Büschel von Früchten hervor, oft an Schnüren aufgehängt, die durch die Löcher der Bandstücke gezogen, an den Ringen befestigt oder auch von Putten gehalten werden[1]. Als Mittelpunkte, um die sich das ganze Muster herumlegt, erscheinen Köpfe von Tieren und Menschen, Wappentafeln, später vor allem Reliefdarstellungen der Auferstehung. Aber nicht bloß die Zwischenräume, sondern auch die Bänder oder Balken selbst werden verziert. An den Kreuzungspunkten erscheinen Diamantbossen, Löwenköpfe, Masken. Die äußersten Randflächen wandeln sich zu Profilköpfen von Vögeln oder Menschen.

Die geschilderte Verbindung der Bandmuster mit Rollwerk und grotesken Formen beschränkt sich nun charakteristischer

[1] Während bei Nr. 36 die wappenhaltenden Kinderfigürchen auf einem besonderen Postament neben den Schilden stehen, wächst bald folgerichtig beides zusammen. Die Putten übernehmen eine Funktion und fügen sich in den Umriß der Bekrönung ein; besonders charakteristisch in dem Gaildorfer Monument des Schenken Christof gest. 1574; das Denkmal aus späterer Zeit.

Weise nicht auf die Rahmenbildung, sondern sie wird auch für Flächenfüllungen angewendet. Selbstverständlich muß hier alles mehr zusammengepreßt erscheinen: höchstens die Köpfe und Bossen im Mittelpunkt ragen stärker hervor[1].

Das Epitaph Feierabend (Nr. 10), eine bezeichnete Arbeit, die sicher ins Jahr 1565 gehört, zeigt zu der eben geschilderten Ornamentgattung erst schüchterne Ansätze. Das einfache, in der Anordnung vornehme und sympathische Denkmal[2], besteht aus einer Tafel, auf drei Seiten von einem Rahmen mit maureskem Rankenmuster eingefaßt, mit der vierten auf dem stark profilierten Sockel stehend. Darüber das Gebälk mit der Inschrift und als Abschluß eine weibliche Maske mit zwei seitlich nach rückwärts sich rollenden Bändern. Die knieenden Figuren blicken nach dem rechts oben hängenden kleinen Kruzifix. Der über den Söhnen freibleibende Raum ist durch ein Täfelchen bedeckt, an dem eine Schnur herabhängt. Bezeichnend ist die Rationalisierung der Formen: die Blätter und Ranken naturalistischen Charakters sind verschwunden. Das Täfelchen mit seinem einfachen Umriß, die Symmetrie bei den herabhängenden Troddeln zeigen, daß Schlör zwar die Flächen zu beleben wünscht, daß ihm aber die geometrisch faßbaren Linien zum Bedürfnis geworden sind: das knitterig bewegte Schriftband ist abgetan.

Dem Feierabend nächstverwandt ist das Wandepitaph der Maria Cleophae Stickel, geb. Leutrum von Ertingen (gest. 1564) in der Tübinger Stiftskirche (Nordschiff). Das kleine Grabmal, das offenbar 1565 während Schlörs Anwesenheit in Tübingen, wenn auch wohl kaum eigenhändig von ihm ausgeführt wurde, fügt sich hier ganz natürlich ein. Die Bekrönung wiederholt das Motiv von Nr. 10: auf die Fläche der gerollten Bänder sind kleine Blätter aufgelegt, eine deutliche Nachwirkung der unmodern gewordenen Ornamentik. Die Wappen am Sockel, die Maureskenranken als Pilaster- und Zwickelfüllungen, der

---

[1] Beispiele: einzelne der Pilasterstilobate bei den Grafenstandbildern (Nr. 36). Unterer Teil der Halbsäulen an dem Jelinschen Schloßportal in Tübingen.

[2] Auch hier ist der Sandstein schon stark verwittert.

schlichte aber wohltuend natürliche Aufbau des Ganzen, weisen alle auf dieselbe Herkunft. Dazu kommt, daß das Figürliche in den Stuttgarter Tafeln (Nr. 17) seine Parallelen findet[1].

In Nr. 11—16, die in die Zeit von 1568—81 fallen, ohne im einzelnen genau datierbar zu sein, ist die neue Dekorationsweise fertig ausgebildet. Ja Schlör ist seiner Sache so sicher, daß er einzelne Motive neu hinzufügt. Statt der umgerollten Leder- oder Pergamentstreifen winden sich bei dem bezeichneten Werk Nr. 13 (Bronnhöfer in Stöckenburg) Schlangen um die festen Bandstücke. Dieser originelle Einfall wiederholt sich soviel ich sehe nur noch einmal, an einem Denkmal in Kocherstetten (Nr. 12). Die Figuren dort tragen ganz den Schlörschen Typus und so wird man das Werk ihm mit Sicherheit zuweisen dürfen[2]. Auch sonst sind die beiden Denkmäler Nr. 12 und 13 verwandt: dem Reichtum der bekrönenden Teile entspricht hier noch eine Doppelvolute, die den seitlichen Abschluß des Mittelstücks bildet und neben die senkrechte Linie der Pilaster eine schwungvolle Bewegung setzt. Folgerichtig endet dann Nr. 13 auch unten mit einem Wappen in ähnlicher Rahmung. Die ganze Randdekoration schließt sich zu einem Bildrahmen voll malerischer Abwechslung zusammen, dessen Umriß der Form des Ovals sich nähert. Man kann voraussehen, daß eine Fortentwicklung in dieser Richtung die architektonischen Teile des Epitaphs, die doch auch als Rahmung gedacht sind, zurückdrängen wird. Schlör selbst hat jedoch diese Bahn nicht weiter verfolgt. Wir finden die Randvoluten schon bei Nr. 14 wieder aufgegeben; der Meister bleibt, wenn auch mit Schwankungen, seinem ursprünglichen Brauch treu. Es leitet ihn offenbar das richtige Gefühl, daß es nicht mehr möglich sein wird, ruhig knieende Figuren zur Geltung zu bringen, wenn einmal die rauschende Pracht der Umrahmung die Aufmerksamkeit absorbiert. Noch seine späteren Werke

[1] Der knieenden Frau erscheint Gott Vater in Wolken; vor ihr liegt auf einem Kissen ihr totgeborenes?) Kind; rechts im Hintergrund ein Baum.

[2] Es darf mit Sicherheit angenommen werden, daß das ganze Denkmal, das übrigens sehr zerstört ist, trotz der Todesdaten 1547 und 48, erst nach dem Tod der dritten Dargestellten, 1568, entstanden ist.

(Nr. 31, 33, 34) zeigen, wie er auch dem reichen Grabmal einen ruhigen und geschlossenen Umriß zu erhalten strebt und in dieser Absicht bis an die Grenze des Pedantischen und Langweiligen geht.

Es bleibt noch übrig die bisher nicht besprochenen Denkmäler unserer Gruppe kurz zu charakterisieren. Das Epitaph Eisenmann (Nr. 14) hat K. Köpchen dem Meister vermutungsweise zugeschrieben; wie ich glaube mit Recht. Ob freilich der Kopf ganz so aus Schlörs Hand hervorging, wie wir ihn vor uns haben, ist mir zweifelhaft. Auch die unteren Partien des Gewandes mögen restauriert sein. Dagegen dürfte die Bandwerkdekoration, die oben die Inschrifttafel begleitet und unten abschließt, für Schlör entscheiden. Eigentümlich ist das Fehlen des eigentlichen Sockels. Die Wappen stehen auf den Kapitellen der ganz glatten Pilaster: sie überschneiden die Zwickel und unterbrechen so den Blendbogen: eine pikante Belebung der Fläche, die in Erinnerung an Josef Schmid[1] entstanden sein mag. Der Kruzifixus fehlt.

Der Josef Vogelmann (Nr. 11, s. Tafel) steht innerhalb der Haller Epitaphien etwas für sich. Wir sehen den Dargestellten anbetend knieen, während rechts oben in den Wolken Christus mit dem Kreuz in der Hand ihm erscheint. Der Porträtkopf ist sehr gut in Wirkung gesetzt: er ist mehr als sonst nach vorn genommen und hebt sich von der prächtigen Draperie einer großen Fahne ab, die gegen die linke Schulter gestemmt ist. Die Tracht (Schuhe und Pluderhosen) und ebenso sehr die geschmackvolle Anordnung, die den Eindruck der Enge wie den der Leere glücklich vermeidet, weisen in die Nähe der späteren Denkmäler in Rieden und Oberroth (Nr. 29 f.), die 1577 und 80 entstanden[2]. Die Dekoration, von der nur Reste erhalten sind, ähnelt der von Nr. 14 und 16. Die Zwickel nehmen wie bei Nr. 14 je ein Wappen auf, aber

---

[1] Vgl. z. B. dessen Herrnsheimer Werk.

[2] K. Köpchen, die den Zusammenhang der drei Werke richtig bestimmt, setzt (S. 87) das in Oberroth in die 50er Jahre, was die ganze Entwicklung Schlörs auf den Kopf stellen würde. In Wirklichkeit starb der dort Dargestellte nicht 1550, sondern 1580; das Denkmal ist nicht früher entstanden

hier, wo das Feld innerhalb des Bogens befriedigend gefüllt war, ist die Ueberschneidung sorglich vermieden. Der Meister verwendet zwei längliche Zierschilde mit geschlitztem und aufgerolltem Rand, die sich elastisch den Zwickeln anpassen[1].

Von den beiden Epitaphien des Stättmeister Weczel (Nr. 16) und seiner Frau (Nr. 15) zeigt das letztere, wie Schlör einen ganz einfachen Entwurf im neuen Stil gestaltet. Der Sockel enthält nur die Inschrift; er wird durch ein einfaches Gesims mit Hohlkehle und Rundstab nach oben abgeschlossen; unterhalb der Schrift ist der Stein einfach abgeschnitten, was wohl darauf hinweist, daß er ursprünglich auf dem Erdboden aufstand. Die knieende Gestalt ist von einem zart profilierten Bildrahmen auf drei Seiten umschlossen (vgl. Nr. 10), das Bildfeld selbst durch einen Blendbogen begrenzt, die Zwickel mit Beschläg gefüllt. Die Bekrönung besteht nur aus dem Architrav mit drei Wappenschilden und darüberherlaufendem Gesims. Die Figur, in der Gewandung noch von größerer Steifheit als manche Vorgängerin, zeigt in dem weichen vollen Gesicht, trotz der Zerstörung, Schlörs Hand. Auch der Entwurf in seiner unaufdringlichen Feinheit ist in dieser Zeit ein Zeichen künstlerischer Kultur.

Der Melchior Weczel (Nr. 16), der gegenüber seinen Platz gefunden hat, ist noch mehr verwittert. Das ist zu beklagen, denn er ist technisch besonders sorgfältig gearbeitet. Neue Motive bringt er nicht, abgesehen von der hübschen Perlschnur, die die Linie des Blendbogens begleitet. Der Dargestellte trägt Schaube und Pluderhosen und kniet auf einem Kissen.

DIE ARBEITEN FÜR DIE STUTTGARTER SCHLOSSKAPELLE UND VERWANDTES.

Die zwölf Tafeln mit Reliefdarstellungen zu den Glaubensartikeln (Nr. 17) sind zwar nicht mehr an ihrer ursprünglichen Stelle, am Altar der von Herzog Christoph erbauten Kapelle im

[1] Die Urform dieser Schilde stellt vielleicht der bei Lichtwark (Ornamentstich, S. 18) abgebildete aus Dürers Triumphzug B. 139 dar. Ein weiteres Beispiel plastischer Verwendung bieten Baumhauers Brunnendenkmäler, besonders das in Leonberg.

alten Schloß, angebracht. Aber sie haben, wenige Schritte davon entfernt, an der Außenmauer gegen den Schloßhof zu eine Unterkunft gefunden, die sie vielleicht bequemer zur Schau stellt als ihr eigentlicher Bestimmungsort.

Der Erhaltungszustand ist verschieden, bei 1—3 sehr gut, bei 4 ziemlich schlecht (auch abgesehen von den Ergänzungen fehlt viel), bei 5 ist wenig ergänzt, aber die Köpfe sind verwittert, bei 6 ist die Verwitterung noch stärker, bei 7 ist manches abgebrochen, 8—10 sind im ganzen gut erhalten, 11 stark verwittert und bei 12 sehr viel abgebrochen und ergänzt. Glücklicherweise heben sich die ergänzten Teile durch ihre dunkle Farbe deutlich von den übrigen ab. Nr. 7 trägt an der rechten Seite des Eckpilasters Schlörs Zeichen, eingeschlossen von den Buchstaben S. S. (übereinstimmend mit dem Siegel auf Schlörs Briefen), Nr. 8 am Sockel unterhalb der Inschrift das Distychon:

Condidit hanc aram statuarius arte politam
Sem Schlör, impensas principe dante suas.

Die Höhe der Tafeln beträgt 85 cm einschließlich des Sockels, die Breite der bildlichen Darstellungen zwischen den Pilastern 40—45 cm, bei Nr. 8 nur etwas über 30 cm.

Das Unternehmen als Ganzes ist originell. Zum mindesten stellt es eine eigentümliche Mischung alter Ueberlieferungen und neuer Ideen dar. Die Schloßkapelle selbst nennt Dehio «den frühesten Bau auf deutschem Boden, der mit Ueberlegung den besonderen Bedürfnissen des protestantischen Gottesdienstes gerecht zu werden sucht[1]. Etwas von dieser bewußt protestantischen Tendenz mag man auch in dem Entwurf unserer Tafeln finden. Denn während die mittelalterliche Kirche das apostolische Symbol in seinen Verkündigern, den zwölf Aposteln, darstellt und jedem etwa durch ein Spruchband einen der Artikel zuteilt, finden wir hier vielmehr eine Darstellung des zu neuer Bedeutung gelangten I n h a l t s der einzelnen Glaubenssätze; die Namen der Apostel in der Unterschrift[2] zeigen,

---

[1] Handbuch III, S. 489.

[2] z. B.: «Der III. Artikel: S. Johannes.» Darauf der deutsche Text des Artikels.

daß man den früheren Brauch kannte und mit Bewußtsein von ihm abwich.

In den einzelnen Szenen freilich, in der Auswahl wie in der Komposition, zeigt sich die Macht der Tradition umso deutlicher. Gewiß zum Vorteil des Ganzen. Szenen zu komponieren, wäre Schlör wohl kaum imstand gewesen. In der Tafel, deren Entwurf man aus inhaltlichen Gründen ihm zutrauen darf, Nr. 9, wirkt das Ergebnis in all seiner Treuherzigkeit doch komisch.

Die folgende Besprechung will den Gegenstand nicht erschöpfen. Eine gerechte Würdigung der Leistung Schlörs wäre nur möglich auf Grund einer genauen Vergleichung jeder Szene mit der Vorlage, die der Meister vor Augen hatte. An dieser Stelle, wo es sich um die Grabmalsplastik handelt, darf ich darauf umso eher verzichten, als die szenischen Reliefs ja auch in der Entwicklung Schlörs selbst eine vereinzelte Erscheinung sind. Auf keinen Fall lag hier seine Stärke. Mir machen die Tafeln vielmehr den Eindruck, als ob der Bildhauer mit frischem Mut an die Sache herangegangen, dann aber an der minutiösen Arbeit erlahmt wäre. Die Sorgfallt der Ausführung läßt nach den drei ersten Stücken entschieden nach.

Mit besonderer Liebe sind die dekorativen Teile ausgeführt. Leicht verjüngte, ornamentierte Pilaster, trennen die einzelnen Bilder. Diese sind — ganz wie die Figuren an den Epitaphien — in einen flachen Blendbogen eingestellt, der häufig nur bis zu den Kapitellen der Halbpilaster sichtbar ist, während der untere Teil, der Träger, vom Relief bedeckt wird. Der durchlaufende Sockel nimmt die Inschriften auf. Ein oberer Abschluß fehlt naturgemäß. Die Füllungen der Pilaster zeigen symmetrische Blattformen an geraden Stäben, die aus Gefäßen aufsteigen, vielfach untermischt mit Trophäen, Stierschädeln, Masken; einzelne auch ganz aus Trophäen gebildete Muster; die Zwickel Ranken, gelegentlich auch Genien mit Füllhörnern (Nr. 3) und Tierköpfe (Nr. 11). Das Pilasterornament ist zart und delikat behandelt[1], das Relief von geringer Tiefe und auf

[1] Beispiele besonders die Stierschädel, die über den Mittelstab übergreifenden Ranken, die Ausführung der Panzer rechts von Nr. 4 und 5.

nahe Sicht berechnet; die mehr erhabenen Blattformen in den Zwickeln zeigen noch eine starke Artikulation der Oberfläche. Das ganze Schmuckwerk fügt sich also den Jugendwerken zwanglos an. Technisch steht es wohl am höchsten, nur das Gundheimer Epitaph kommt ihm nahe. Die Auswahl der Formen verrät ebenfalls, daß der Stilwechsel noch nicht eingetreten ist: von Rollwerk und Beschläg keine Spur[1].

Die Themata der szenischen Reliefs sind folgende (vgl. Tafel 23):

1. Erschaffung Evas.
2. Anbetung des Kindes, im Hintergrund Verkündigung an die Hirten.
3. Verkündigung an Maria.
4. Jesus von Pilatus (der sich die Hände wäscht) weggeführt. Durch eine Maueröffnung sieht man Golgatha.
5. Höllenfahrt. Hintergrund: Auferstehung.
6. Himmelfahrt; oben Jesus thronend zur Rechten Gottes.
7. Jesus als Weltenrichter; unten das Höllenfeuer.
8. Ausgießung des Geistes auf die Apostel: in ihrer Mitte die Madonna.
9. Gemeinde beim Predigtgottesdienst. («Eine heilige christliche Kirche, die Gemeinschaft der Heiligen»).
10. Taufe Christi. («Vergebung der Sünden»).
11. Die Auferstehung der Toten.
12. Das ewige Leben in Seligkeit und Verdammnis.

---

[1] Dem dekorativen Teil dieser Tafel nächst verwandt ist die von Schlör bezeichnete Wappentafel über dem Westtor des alten Schlosses in Stuttgart (Nr. 18). Sie ist 1880 stark restauriert und ergänzt worden; insbesondere sind die beiden Gesimse im wesentlichen modern; wenn auch möglichst genau den noch erkennbaren alten Teilen nachgebildet. Da die drei Pilaster ein vegetabilisches Ornament aufweisen, das bei Schlör nach 1565 nicht mehr vorkommt, so war mir die für die Entstehung angegebene Jahreszahl 1570 (so Klemm, Württ. Baumeister etc., S. 147) immer verdächtig. In Wirklichkeit ist sie bloß erschlossen aus einer Inschrift, die früher dort zu lesen war und bei Sattler (Top. I, S. 36) erhalten ist. Diese Inschrift hat jedoch mit unserer Wappentafel, die ursprünglich wahrscheinlich an anderer Stelle angebracht war (Staatsanzeiger 1880, S. 337) nicht das geringste zu tun. Es ist nichts im Weg, wenn wir die letztere in die Zeit setzen, wo Schlör für die Schloßkapelle arbeitete: also 1563. Es erscheint ohnedies nicht wahrscheinlich, daß er wegen dieser kleinen Arbeit nach Stuttgart berufen wurde.

Die Komposition verzichtet auf perspektivische Künste, wie sie an den gleichzeitigen Reliefs des Innsbrucker Maximiliansgrabmals nicht selten sind. Aehnlich wie bei spätgotischen Reliefs dieser Art ist der Hintergrund vom Vordergrund streng geschieden und öfters zur Darstellung einer weiteren Szene verwendet. Diese Hintergründe sind bei Schlör durchweg in sehr kleinem Maßstab und ziemlich obenhin behandelt: sie machen einen handwerklichen Eindruck. Die Hauptfiguren haben — ebenfalls im Anschluß an den Reliefstil früherer Zeit — übergroße Köpfe von typischem Charakter. Die Eigenart des jungen Schlör in der Behandlnng der Männerköpfe, besonders der Haare, und der flachen breiten Gesichter (vgl. Oppenweiler) tritt z. B. bei den drei bärtigen Gestalten von Tafel 2 zu Tage.

Am besten ist das Detail von Tafel 1—3[1]. Gott Vater, dessen Gewänder vom Wind emporgebläht werden, legt der Eva, die aus des schlafenden Adams Seite hervorkommt, die Hand auf die Schulter. Dem frischen Reiz der beiden Aktfiguren, besonders des sehr jugendlichen Adam, der Natürlichkeit der Bewegungen wird sich niemand entziehen[2]. — Bei Nr. 2 kniet Maria in der Mitte des Stalles, das Kind im Arm, den Blick dem Beschauer zugewendet, hinter ihr sind Ochs und Esel, gleichfalls knieend, sichtbar, rechts an der Mauer die Krippe. Zu den Fenstern blicken die Hirten herein, der eine lüpft grüßend den Hut, der andere faltet die Hände. Hinter der niedrigen Mauer rechts im Vordergrund schaut Josef dem Vorgang zu. In der Sorgfalt, mit der die Kleiderfalten ausgebreitet sind, in der reizvollen Umrahmung des Gesichts der Madonna, deren gewelltes Haar unter dem Kopftuch wieder zum Vorschein kommt, zeigt sich eine Fähigkeit der Kleinmalerei, die in Anbetracht des spröden brüchigen Materials alle Anerkennung verdient.

Auch die «Verkündigung» zeigt, ganz abgesehen von dem Maß ihrer Uebereinstimmung mit der (wohl italienischen) Vorlage, unleugbar bildnerische Vorzüge. Das Thema ist vornehm,

[1] Auch hier sind die Hintergründe auszunehmen.
[2] Das eine Bein des Schlafenden ist allerdings zu lang geraten.

beinahe kühl behandelt, unter Verzicht auf eine genauere Schilderung der Räumlichkeit. Rechts kniet Maria am Betstuhl, über den ihr langes Gewand in knitterigen Falten herabfließt. Mit eleganter Gelassenheit wendet sie den Kopf über die Schulter zurück, um die unerwartete Botschaft des Engels zu vernehmen. Dieser selbst[1] kommt eilig von links heran und ist im Begriff sich auf die Kniee niederzulassen. Die Falten des schweren Stoffs der Dalmatica wie die des Untergewands sind recht natürlich herausgebracht. An der Rückwand hinter Maria steht eine kissenbedeckte Bank oder Truhe mit hoher Rücklehne, deren Einfassung ausgesprochenen Renaissancecharakter trägt; oben erscheint, wie öfters bei der Szene, Gott Vater in den Wolken. — Die Gestalt der Madonna ist eine der anmutigsten Schöpfungen Schlörs, dem ja überhaupt der weibliche Typus besser gelang. Merkwürdig ist, wie sicher hier die Bewegung des Oberkörpers wirkt, nicht im geringsten erzwungen oder im Raum beengt, sondern mit natürlicher Grazie. Und das Gesicht — so gewiß man seelische Tiefe hier nicht finden wird, es ist doch als jugendlicher Frauentypus wieder mit erstaunlicher Frische und Unmittelbarkeit gesehen!

Aus den folgenden Tafeln, die in der Komposition und in den Einzelheiten flüchtiger sind, heben wir ein paar Züge heraus, die für Schlör charakteristisch erscheinen. Sehr anschaulich ist der descensus ad inferos (Nr. 5); wie Christus nicht hoheitsvoll sondern teilnehmend und wieder mit einer gewissen Eile die Stufen hinabschreitet und sich den Hervorkommenden entgegenbückt. Derb realistisch die Gestalten im Höllenfeuer (Nr. 7), von schlagender Charakteristik der pausbackige Mönch ganz rechts. Während Nr. 8 (Ausgießung des Geistes) ganz in den Bahnen der Tradition wandelt, war bei 9 (Kirche) ein neuer Typus zu schaffen, der dem protestantischen Bewußtsein gerecht wurde. Schlör unternimmt daher das Wagnis, in seinem Reliefbilde das Innere einer protestantischen Kirche während der Predigt vorzuführen: ein go-

---

[1] Der Kopf ist wie bei der analogen Figur von Gott Vater in Taf. 1 eine Ergänzung.

tischer Chor, an der Rückwand der einfache Altar, darüber vor dem Fenster ein großes Kruzifix. An der Wand rechts die balkonartige Kanzel mit dem Prediger im vollen Ornat. Die Zuhörer sind nach Geschlechtern getrennt, die Männer stehen an der linken Seitenwand, die Frauen sitzen im Vordergrund. Daß sie dem Beschauer den Rücken zuwenden, war unter diesen Umständen nicht zu vermeiden. Schlimm aber ist die schematische Anordnung von zwei Reihen haubenbedeckter Köpfe, ohne den geringsten Versuch, Bewegung und Abwechslung in die starre Masse zu bringen. Bei den Männern finden wir wenigstens schüchterne Ansätze dazu; einer von ihnen (wohl der Herzog) ist sogar aus der Reihe herausgenommen und lauscht in lässiger Haltung, die Ellbogen auf den Altar gestützt [1].

Das Ganze ist ein origineller Versuch, vielleicht auf Veranlassung der Theologen unternommen; aber er mußte scheitern. Man sieht hier so recht, wieviel Arbeit dem Meister bei den anderen Szenen abgenommen war, für die im Lauf von Jahrhunderten eine Typik der Darstellung sich ausgebildet hatte. Trotzdem ist der große Abstand der Qualität wohl nur so zu erklären, daß dem Meister bei seinen fruchtlosen Versuchen das Thema zu gestalten, die Geduld ausging: die Ausführung der Einzelheiten ist äußerst roh und dürftig.

Schlör ist ganz in seinem Element eigentlich nur bei den rahmenden Schmuckteilen. Bei den Szenen dagegen, wo er die Nachahmung alter Muster nicht vermeiden konnte, erlag er der Gefahr alles Archaisierens: er erlahmte. Man merkt den späteren Tafeln die innere Gleichgültigkeit an. Darüber können auch einzelne gute Einfälle nicht hinweghelfen.

Mehr nach Schlörs Sinn wird der Auftrag eines lebensgroßen Kruzifixus gewesen sein, das hinter dem Altar der Schloßkapelle angebracht werden sollte (Nr. 19, s. Tafel). Es befindet sich jetzt mit einigen Epitaphien zusammengeordnet in einer Art Kapelle auf dem Friedhof von Neuhausen. Der Erhaltungszustand ist gut.

[1] Gerade bei dieser Figur ist der Kopf im Relief ganz mißlungen.

Wir sehen ein aus sehr starken Balken gefügtes Kreuz, das der Meister geflissentlich als Holz charakterisiert: lange Sprünge ziehen sich der Faser entlang, an mehreren Stellen ist von der Kante scheinbar zufällig mit dem Messer ein Stück abgeschnitten. An der Vorderseite die Jahreszahl 1563. Der Körper des Gekreuzigten ist muskulös, die Formgebung recht allgemein; besonders stark tritt das schematische Geäder hervor. Die ausgereckten Arme sind im Verhältnis etwas dünn; der Oberkörper erscheint fest an den Stamm angepreßt, der Kopf neigt sich mit steifer Bewegung nach vorn. Von einem Ausdruck der Milde oder Hoheit kann keine Rede sein. Das Physische wiegt zu sehr vor. Der geöffnete Mund, der genaue Parallelen in Schlörs Jugendwerken hat, zeigt, daß der Moment des Todesschreies dargestellt werden soll. Gesicht und Oberkörper sind noch sehr glatt, die Augenhöhlen flach, das Haar regelmäßig gesträhnt. Zwei steife Locken fallen auf die Schultern. Das Lendentuch ist vorn in der Mitte geknotet und fällt nach außen in zwei ziemlich gleichen ruhigen Abwärtsschwüngen. Aus dem Dorngeflecht ragen eiserne Nägel hervor.

Der erste Eindruck ist der eines derben Naturalismus, der an dieser Stelle etwas Erschreckendes und zugleich Erkältendes hat. Eine gewisse Wucht ist dem Ganzen nicht abzusprechen, allein es läßt sich nicht leugnen, daß besonders in dieser ersten Formulierung des Themas der Meister doch recht äußerlich geblieben ist.

Schlör hat, soweit ich sehe, noch zwei Variationen gegeben, das Kruzifix auf dem Friedhof zu Hall, das mit 1565, und das in der Stöckenburger Kirche, das mit 1573 datiert ist. Man wird, da das Neuhauser Kruzifix so gut wie urkundlich gesichert ist, diese beide ebenfalls auf ihn zurückführen müssen.

Das in Hall (Nr. 20, s. Tafel) steht naturgemäß dem besprochenen am nächsten. Die naturalistische Behandlung des Stammes geht hier noch weiter: er besteht aus einem dicken Unterteil und einem längeren dünnen Oberstück, an dem sich die Jahreszahl befindet. Unten sind die Kanten abgeschrägt, und unregelmäßige Furchen und Astansätze angebracht. Zu den künstlichen Sprüngen hat die Zeit hier noch natürliche gefügt.

Die allgemeine Charakteristik des Körpers ist dieselbe, die Arme wirken auch hier hölzern; doch das Gesicht zeigt, insbesondere um den halbgeöffneten Mund, feinere Züge. Das mit Schnüren zusammengehaltene Dornengeflecht ist eine sehr gute Arbeit. Von dem Lendentuch, das zwischen den Schenkeln durchgezogen ist, sind die äußeren Endigungen abgebrochen.

Das Stöckenburger Exemplar (Nr. 21), laut Inschrift 1573 von Konz von Vellberg bestellt, unterscheidet sich von den früheren vor allem durch eine größere Sorgfalt und Ausführlichkeit in der Behandlung der Einzelheiten. Im Studium der Muskulatur hat der Bildhauer bemerkenswerte Fortschritte gemacht. Der krampfhaft gestreckte rechte Fuß zeigt, charakteristisch für den Geist des Ganzen, an der Stelle wo der Nagel eingeschlagen ist, sehr ausführlich die klaffende Wunde mit den angeschwollenen Rändern. Die Enden des Tuchs erhalten jetzt rechts und links eine verschiedene Richtung, werden aber vorsichtig wieder an den Körper herangeführt. — An innerem Gehalt wird auch hier kaum mehr gegeben als der Ausdruck körperlichen Schmerzes. Der Kopf mit dem immer noch etwas platten Gesicht scheint herabgesunken und im Schmerz wieder etwas emporgerichtet zu sein.

Der Größe des Themas zeigt sich Schlör nicht ganz gewachsen. Aber was er gibt, ist gesund und tüchtig, frei von jeder unlauteren Theatralik. Mögen wir in seinem Christus die Empfindung für das Seelische vermissen, so dürfen wir ihm doch zugestehen, daß seine handfeste Derbheit sich niemals ins Rohe und Gesuchte verirrt. Bemerkenswert ist, daß gerade naturalistische Einzelheiten, wie die breiten rissigen Holzbalken, der offene Mund, die gespannten Arme und Beine sich schon bei dem 40 Jahre älteren Kruzifix des Loy Hering[1] finden. Man wird hier — im Gedanken an Grünewald und ältere Vorbilder in der Malerei — von einer spezifisch deutschen Tradition sprechen dürfen.

[1] Im Eichstätter Mortuarium. Abb. bei Mader, S. 53. 113.

GRABMÄLER IN TUMBENFORM.

Für das Denkmal der Herzogin Sabina, über dessen Entstehungsgeschichte oben das Aktenmaterial mitgeteilt wurde, stand die Form von vornherein fest: die Darzustellende hatte bei Lebzeiten den Platz neben ihrem Gemahl für sich bestimmt, dessen Tumba von der Hand Josef Schmids seit 1551 im Chor der Tübinger Stiftskirche stand. Es kommt dazu, daß dem Bildhauer ein «gemaltes Muster» vorgelegt wurde[1], d. h. eine getuschte Skizze, auf Grund von der er sich über seine Preisforderung zu äußern hatte. Obgleich nun nach den Begriffen der Zeit keine Mißachtung des Meisters darin lag, daß er für den ersten Entwurf nicht herangezogen wurde[2], so begreift man doch, daß Schlör, der damals durch seine Ansbacher Arbeiten ohnehin sehr in Anspruch genommen war und kaum Zeit für Tübingen fand, diesem Werk nicht das gleiche Interesse entgegenbrachte, wie den übrigen herzoglichen Aufträgen. Die schnelle und etwas gleichgültige Herstellung des Ganzen verrät sich deutlich. Schlör hat sich wohl in der Hauptsache auf die Figur beschränkt und die Ausführung des Uebrigen Gesellenhänden überlassen[3].

Die Herzogin liegt, wie die anderen, die Hände betend aneinander gelegt auf der Deckplatte. Das Kissen, mit Mauresken in enger Füllung ornamentiert, ist über das vertiefte Innenfeld hinausgeschoben, um das Haupt noch höher heraufzubringen. Von der mächtigen Haube führen die Klagbänder herab, die untere Hälfte des Gesichts verdeckt das Kinnband, das mit Stecknadeln an der Haube befestigt ist. Ein einfaches Gewand mit gepufften Aermeln umschließt die Gestalt. Es verläuft in ruhigen oft nur angedeuteten, unten leicht gestauten Falten von geringer Tiefe; es scheint, als habe der Künstler die ganze Partie möglichst unbetont lassen und nur einen unbestimmten Gesamteindruck schaffen wollen, an dem das Auge nicht haften

---

[1] Dretschs Brief bei v. Rauch, a. a. O., S. 417.

[2] Vgl. die Kapitel über Paul Mair.

[3] Vgl. speziell über die Eckhirsche das oben S. 34 f. Gesagte. Sie sind den Schmidschen nachgebildet und haben nur vollere Haarbüschel und kleinere, etwas emporgerichtete Köpfe.

bleibt. Das ist ihm fast zu gut gelungen, Das Ganze ist geschickt aber ziemlich nichtssagend[1]. Der Kopf dagegen wirkt. Man vergißt ihn nicht so leicht. Mit überraschender Sicherheit hat der Meister auf dem geringen Raum zwischen Kinnband und Haube ein individuelles Gesicht zu gestalten gewußt, in dessen Charakteristik man nichts Wesentliches vermißt: eine hagere alte Frau mit energischen aber unsympathischen Zügen. Man glaubt den stechenden Blick zu spüren, der aus diesen Augen kommen muß, so sicher hat der Meister das Knochige, Kantige herausgearbeitet. Die dünnen Nasenflügel, die scharfe Falte, die zu den Mundwinkeln hinabzieht, erläutern und verstärken beim Nähertreten diesen Eindruck. Ob Dretsch die Herzogin, die er natürlich gut gekannt hatte, besonders ähnlich fand, wenn er 1573 das Grabmal für «sonderlich wohl gemacht» erklärt? Fast möchte man es glauben. Von dem alltäglichen Beiwerk konnte er wohl kaum entzückt sein.

Die einfache Tumba in Tübingen war für Schlör eine Art Vorstudie zu dem prächtigeren Grabmal, das er für den Markgrafen Georg Friedrich von Ansbach in der Klosterkirche zu Heilsbronn, der alten zollerischen Grablege, zu bearbeiten hatte. Auf Grund von Schlörs brieflichen Angaben hat v. Rauch festgestellt, daß Schlör von Georg Friedrich mit der Erneuerung des von Friedrich V. im 14. Jahrhundert angelegten Grabmals beauftragt wurde, die, wie man aus anderen Nachrichten weiß, 1566—68 stattfand. Graf Stillfried[2], der das Werk beschreibt, kennt den Namen des Bildhauers nicht.

Schlörs Urheberschaft wird durch die Arbeit selbst genügend bezeugt. Wir haben ein Hochgrab vor uns, zu dem man in drei Stufen emporsteigt. Die auf der Tumba liegende Rittergestalt ist Georg Friedrich selbst, dargestellt im besten Mannesalter[3]. Das Haupt liegt auf einem Kissen, die Hände sind ge-

[1] Auch das Lamm zu Füßen der Ruhenden, das halb auf die Seite gelegt ist, vermag die Aufmerksamkeit nicht auf sich zu ziehen: die Bewegung ist nicht recht überzeugend, der Tierkörper anatomisch eine geringe Leistung.

[2] Kloster Heilsbronn. Berlin 1877, S. 162ff. Abbildungen im Anhang des Werks: die Figur des Markgrafen von oben gesehen, die acht Statuetten einzeln auf zwei Tafeln

[3] Er starb erst 1603.

faltet, die Füße gegen einen Löwen gestemmt: die Anordnung ebenso wie die ornamentierte Rüstung ganz wie bei den Tübinger Denkmälern, nur der Helm liegt hier rechts von der Figur. Die Stelle zu Häupten ist von zwei heraldischen Löwen eingenommen, die eine rechteckige Inschrifttafel halten. Ihr Rand, als Balken gebildet, zeigt breite Löcher, durch die sich an der Vorder- und Rückseite aufgerollte Bänder schlingen. Die Bekrönung, derb aber originell, besteht nur aus einer Muschel zwischen zwei Bandendigungen. An den Ecken der Deckplatte hält je ein stämmiger ungraziöser Genius zwei Wappen, die er auf den Boden stützt; hier ist Schlörs Hand unverkennbar.

Die Seiten des Sarkophags sind im ganzen in acht Felder eingeteilt, jedes enthält ein Wappen, der Rand maureske Ranken. Dazwischen stehen acht Statuetten (6 männliche und 2 weibliche) von der Höhe des Sarkophags, Ahnen des markgräflichen Hauses aus dem 14. und 15. Jahrhundert darstellend. Graf Stillfried, der sie identifiziert hat, nimmt mit Recht an, daß wir hier Nachbildungen von Teilen des alten Denkmals vor uns haben. Immerhin müssen die alten Stücke stark zerstört gewesen sein, wenn man sich zu einer Neuanfertigung entschloß, und so hatte der Bildhauer trotzdem freien Spielraum. Er hat sich angelegen sein lassen, die alten Trachten und Rüstungen, die undulierenden Säume und Falten der gotischen Frauengewänder, die Ausbiegung der einen Hüfte nachzuahmen. Aber das Ganze macht einen frostigen Eindruck. Soweit die dick aufliegende Farbe ein Urteil zuläßt, hat der Meister rasch und sorglos gearbeitet. Dasselbe gilt von dem ganzen Schmuck der Deckplatte. Es ist das einzige Werk aus Schlörs Hand, das so, wie wir es vor uns haben, trotz der beherrschenden Stellung im Mittelschiff der Kirche, trotz des pompösen Aufbaus ebenso langweilig als unfein wirkt.

Das letztere ist vor allem auf die rohe Neubemalung von 1893 zurückzuführen, die dem Werk sehr geschadet hat und ein genaueres Studium unmöglich macht. Es ist sehr wohl möglich, daß im 19. Jahrhundert auch ein Bildhauer das Ganze übergangen hat. In seiner jetzigen Erscheinung vermag es jedenfalls dem Bid unseres Meisters keinen neuen Zug hinzuzufügen.

Das ganz bemalte Denkmal des Grafen Albrecht von Hohenlohe (Nr. 24), hat leider ebenfalls infolge der Restauration[1] an urkundlichem Wert stark eingebüßt. Das Maß der Ergänzungen ist nicht mehr festzustellen. Statt der Sarkophagform haben wir hier eine Art Tischgrab. Eine auf dem Erdboden liegende Platte, der eigentliche Grabstein, enthält ein großes Wappen in Hochrelief mit doppeltem Helmkleinod, darüber eine Inschrift in ganz einfachem rechteckigen Rahmen. An den vier Ecken der Platte hocken vier Krieger in römischer Tracht (Helm, Lederpanzer, kurzes Schwert an einem Riemen, Sandalen, die Beine nackt) und tragen auf ihren Schultern die obere Platte. Die Haltung ist bei allen gleich. Auf das äußere Knie haben sie sich niedergelassen, die äußere Hand ist in die Hüfte gestemmt, die andere ruht auf dem aufgesetzten Knie. Es sieht aus, als habe der Künstler ein bestimmtes Muster einfach wiederholt; kaum daß in den Bärten der Krieger kleine Verschiedenheiten zu bemerken sind.

Oben auf der Deckplatte ist außen ein etwa 20 cm breiter Rand gelassen, der Inschriften (Bibelstellen) aufnimmt. In der Mitte erhebt sich das (rote) Paradebett; darauf der Ritter, unter dem Haupt ein mächtiges, dunkelgrünes Kissen, ornamentiert mit leicht eingeritzten Blattmustern, das noch durch eine rote Rolle unterstützt und höher gehoben wird.

Die ritterliche Tracht des Liegenden ist die Plattenrüstung mit den Ornamentstreifen, die seit 1550 ziemlich allgemein auf den Grabmälern erscheint. Als Zeichen der fortgeschrittenen Mode tritt hier die Halskrause hinzu. Der Helm ruht zur Rechten (wie in Heilsbronn), das Schwert ist links angeschnallt. Der Löwe als unterer Abschluß fehlt.

Das Haupt des jungen Grafen mit dem vollen gelockten Haar und dem kurzen Vollbart, hat regelmäßige, nicht unedle, aber sehr allgemeine Züge. Den früheren Schlörköpfen ist es unähnlich, insofern die Erhöhungen und Vertiefungen des Gesichts stark betont sind. Schlör hat, wie bezeugt wird[2], sich

[1] 1844 durch Professor Wagner.

[2] Vgl. die von Bossert mitgeteilten Aktenauszüge, Schwäb. Chr. 1882, S. 105.

große Mühe gegeben, um die Aehnlichkeit herauszubringen. An dem fremdartigen Eindruck mag vor allem die Farbe schuld sein: das Gesicht hat jetzt einen beinah dunkelbraunen Ton, auf den Wangen etwas hellere rötliche Partien. Auch die Rüstung ist nicht wie bei den Tübinger Denkmäler graugrün, sondern zeigt ein rot schimmerndes tief dunkles Braun: die Ornamente sind wie sonst vergoldet. Im Gegensatz zu diesen satten Farben ist dann die Bemalung der Trägerfiguren durchweg heller, auf einem grauen Grundton aufgebaut.

Ich wage nicht zu entscheiden, wie weit diese Bemalung der ursprünglichen, von dem «Stuttgarter Hofmaler», d. h. von Hans Steiner gelieferten entspricht. Möglich ist es schon, daß man die starken Farben etwa mit Rücksicht auf spärliches Licht am Ort der Aufstellung gewählt hat [1].

Wir werden bei den Werken dieser Gruppe in das Lob der Zeitgenossen nicht einstimmen können. Sie sind frei von den Ungeschicklichkeiten der Jugendwerke, aber es fehlt ihnen auch die Unmittelbarkeit jener bescheidenen Denkmäler. Der Künstler tritt sicher und geräuschvoll auf, aber man wird den Eindruck nicht los, daß er nicht imstand war, die anspruchsvolle Form mit einem wirklich bedeutenden Inhalt auszufüllen.

GRÖSSERE EPITAPHIEN (NACH 1570).

Was uns an Epitaphien aus Schlörs späteren Jahren (seit 1570) zu besprechen noch übrig bleibt, sind Werke außerhalb Halls, alle von etwas größeren Dimensionen als die bürgerlichen Denkmäler an der Michaelskirche.

Das Talheimer Denkmal (Nr. 25), nicht bezeichnet, aber durch Schlörs eigene Angaben gesichert, setzt den Typus von Nr. 13 (Bronnhöfer) fort: es ist ein oben und unten mit einer Kartusche abgeschlossenes reines Wandepitaph. Die tragenden Konsolen sind bei Nr. 13 als Fratzen, hier als Löwenköpfe gebildet. Die Kartuschen, je mit einem Kopf [2] als Mittelpunkt,

[1] Für die Bemalung des Gesichts in Naturfarben gibt es sicher echte Beispiele, so die aus dem gleichen Jahr stammende Tumba der Prinzessin Eva Christina in Tübingen.

[2] Der untere fehlt, der obere ist vielleicht überarbeitet.

sind von reinem Rahmenbandwerk begleitet. Fruchtbüschel finden sich nur an einer Stelle der Bekrönung. Die beiden Sockelwappen sind in der Mitte zwischen zwei Inschriften angebracht, die Pilaster enthalten je vier Wappen, der Architrav eine Inschrift, die Zwickel Beschlägmuster.

Die Figuren, die zur Seite des (jetzt verschwundenen) Kruzifixus knieen, nähern sich dem späteren Typus: das Haar wird welliger, bei den Männern tritt zu der Untersetztheit eine auffallende Korpulenz[1]. Die ganz mechanischen Parallelfalten der Frauenkleidung verschwinden: das natürliche Fallen des Stoffs, wird, freilich noch ziemlich flüchtig und ungelenk, wiedergegeben.

In Oberstenfeld haben wir in dem Grabmal des Wolf von Weiler und seiner Gattin das Beispiel eines noch mehr in die Breite gehenden reicheren Entwurfs. Bezeichnend ist vor allem der Sockel. Das Denkmal ist nicht aufgehängt, sondern mit dem Erdboden durch einen glattbehauenen Untersatz verbunden. Der eigentliche Sockel weist an den Seiten trotzdem eine volutenförmige Einziehung auf, außerdem als unteren Abschluß in der Mitte ein Doppelwappen in runder Kartusche. Die malerische Tendenz, das Denkmal unten wieder schmäler werden zu lassen, ist unverkennbar[2].

Der Bildstock (in der Kapelle der Burg Lichtenberg), eine feine und gut erhaltene Arbeit mit der Jahreszahl 1573, kann sehr wohl ein eigenhändiges Werk Schlörs sein. Eine genauere Besichtigung war mir wegen der ungünstigen Lichtverhältnisse bis jetzt nicht möglich. Die Abbildung im Inventar (Neckarkreis) ist nur für das Ornamentale, nicht für die Figuren zu verwerten.

Die drei Denkmäler Nr. 28—30 (Kocherstetten, Rieden, Oberroth) wird man deshalb Schlör zuzuschreiben haben, weil

[1] Letzteres wird gegen das Ende des Jahrhunderts in Franken überhaupt die Regel: vgl. Braunsbach, Stöckenburg (das Monument im Chor), Landsiedel und besonders Gaildorf und Crailsheim.

[2] Der Erhaltungszustand des Denkmals — es ist verstümmelt und überschmiert — macht eine eingehendere Besprechung unmöglich. — Das gegenüberliegende Kinderdenkmal, das v. Rauch ebenfalls dem Schlör geben will, ist von anderer, späterer Herkunft.

die Unterschiede von den Jugendwerken, die zweifellos vorhanden sind, auch an gesicherten Spätwerken Nr. 36) zutage treten. Schlörs Entwicklung nahm seit den 70er Jahren eine Richtung auf das Korrekte und Akkurate in der Ausdrucksweise, die zunächst fremd berührt. Aber die Ansätze dazu sind schon früh vorhanden; und in Wahrheit ist es mehr die größere Gleichmäßigkeit der Arbeit, die den neuen Eindruck hervorruft.

Der Eberhard von Layen (Nr. 28), ein leider durch Uebermalung entstelltes Werk, zeigt die Kehrseite dieses Fortschritts: er wirkt unzweifelhaft etwas langweilig und unpersönlich. Allein man muß sich gegenwärtig halten, wie die ganze Entwicklung dahingeht, eine gesteigerte Vornehmheit der Epitaphien zu erzielen. So wird es verständlich, daß insbesondere die Gesichter im letzten Drittel des Jahrhunderts immer mehr auf einen bestimmten Typus modischer Vornehmheit hin stilisiert wurden. Diesen Anforderungen hat sich auch Schlör nicht entzogen, vor allem da nicht, wo es sich um einen ihm unbekannten Verstorbenen handelte. In unserem Fall hat schon die reine Profilstellung der Figur etwas Unpersönliches. Und wie gemessen ist die Haltung des Kopfes: auch beim Beten soll der Mann offenbar aus seiner vornehmen Reserve nicht heraustreten. Fast möchte man diese Wendung zum Repräsentativen auch in dem Löwen erkennen, der zwar noch die bei Schlör beliebte beinahe frontale Stellung zeigt, aber ganz statuarisch leblos geworden ist. Die reine Eisenrüstung ist hier noch geblieben (1572!); bei Nr. 29 und 30 wird an Beinen und Armen der weiche Stoff sichtbar.

Architrav und Zwickel tragen ein reiches Beschlägmuster. Der Eierstab unterhalb des Gesimses, die Hermen als Einfassung der Inschrifttafeln sind Bereicherungen des dekorativen Apparats.

Nr. 29 und 30 sind mit weniger Aufwand hergestellt, aber die künstlerische Absicht ist unverkennbar die gleiche. Was dort durch mehr Schmuck erreicht wurde, strebt der Meister hier in kleinerem Maßstab durch die Art der Raumfüllung an: die Figur hebt sich von der großen glatten Hintergrundsplatte imponierend ab; rings um den Kopf ist viel leerer Raum gelassen.

Im allgemeinen stehen Nr. 29 und 30 einander überaus nahe, so daß man schon beim Vergleich der Abbildungen auf dieselbe Hand schließen wird. Die Besichtigung an Ort und Stelle zeigt, daß Nr. 29 geringer ist[1]. Vor allem der ganz im Profil gegebene und gleich hinter der Mitte abgeschnittene Kopf klebt unfrei am Hintergrund; auch die Hände verraten weniger Sorgfalt. Die Bekrönung zeigt ein Wappenrelief in Rundbogen-Umrahmung, ein Motiv, das bei den Grafenstandbildern wiederkehrt. Nur sind hier in Rieden die begleitenden Band- und Rollwerkformen noch recht ungeschickt komponiert.

Bei Nr. 30 ist die Figur so glücklich und frei hingesetzt, daß sie für sich allein vornehm zu wirken imstande ist: der Meister konnte hier ohne Bedenken die Umrahmung auf das allergeringste Maß einschränken. Ein gut profilierter Blendbogen faßt die Figur, am Sockel und Architrav flankieren je zwei kleine Wappenschilde eine Inschrift. Den oberen Abschluß bildet ein stark ausladendes Gesims. Das Knieen der Figur, die zu Dreiviertel aus der Wand hervortritt, ist durchaus frei und ungezwungen, die Behandlung des Gewandes, natürlich und sicher, ohne ins Minutiöse zu verfallen. Dem Kopf, der geschickt nach vorn genommen und so vom Hintergrund gelöst ist, sieht man an, daß er die Porträtähnlichkeit in den Hauptzügen wahrt, ohne sie zu unterstreichen und ohne sich auf feinere Details einzulassen. Der kleine Kruzifixus verrät wenigstens in der Behandlung des Oberkörpers den routinierten Meister.

Vergleicht man die Stöckenburger Anfänge (1556) mit diesem Denkmal (1580), so wird man urteilen müssen, daß der Meister an Geschmeidigkeit und Klarheit des Ausdrucks bei weitem soviel gewonnen, als er an Frische und Urwüchsigkeit verloren hat[2].

[1] Es ist auch das ältere Werk. Der jetzige Eindruck leidet übrigens unter der Ueberschmierung mit rötlicher Farbe.

[2] Zwei (im Figürlichen geringere, daher wohl kaum eigenhändige) Arbeiten gehören eng mit Nr. 29 u. 30 zusammen: es sind in der Johanniskirche in Crailsheim die Epitaphien der Apollonia Horneckin von Hornberg (gest. 1581) und des Michael von Rinderbach (gest. 1573) und seiner Gemahlin (gest. 1584).

Das Werk in Straßdorf (Nr. 31) gehört offenbar auch noch in die 70er Jahre[1]. Nach den Einzelheiten, vor allem in der Behandlung der männlichen Figur, stellt es stilistisch eine Vorstufe zu Nr. 30 dar.

Der Aufbau zeigt das alte Schema des Doppelepitaphs um ein ganzes Stockwerk bereichert. Zwischen Figurentafel und Bekrönung ist — ein Ersatz des Kruzifixus zwischen dem Ehepaar — ein von Telamonhermen und Rundbogen eingefaßtes Relief der Kreuzigung getreten. Die am unteren Blendbogen leerbleibende Stelle ist zum Teil ausgefüllt durch einen volutenförmigen Schlußstein, wie man ihn an Portalen nicht selten sieht.

Der Aufbau ist schwer und gedrungen, die Silhouette kraftvoll zusammengehalten und in einfachen Linien emporgeführt. Weniger gelang der unterste eingezogene Sockelteil (vgl. Nr. 26). Er ist im Verhältnis zu der darüber liegenden Inschriftplatte nicht hoch genug, um dem Monument wirklich den Eindruck des Leichten, Hängenden mitzuteilen.

Im Figürlichen finden wir bekannte Motive. Bei dem Mann den starken Aufblick, die Rüstung wie bei Nr. 29 und 30, bei der Frau oben die parallelen Faltenzüge, unten den freilich noch nicht ganz gelungenen Versuch einer natürlichen Stoffbehandlung. — Für die Dekoration sei auf die zusammenhängende Besprechung des Beschläg- und Bänderwerks verwiesen. Seitenvoluten finden sich nur in dem Zwischengeschoß.

Schlörs Autorschaft, die von Rauch vermutet hat, darf nach den stilistischen Merkmalen als gesichert gelten; eine solche Einzelheit wie die der Putten in den Zwickeln, die sich ähnlich bei den Grafenstandbildern finden, entscheidet freilich nicht. Aber sie fällt immerhin ins Gewicht, da die letzteren gerade in der Zeit (1578) begonnen wurden, in die das Straßdorfer Denkmal seinen Einzelheiten nach am besten paßt.

Wie das eben besprochene Monument an dem Anfang, so wird das in Geisingen (Nr. 32, Tafel 21) an den Schluß der Zeit gehören, in der Schlör mit den Grafenstandbildern be-

[1] Das Totesdatum der Frau (1596) ist später eingesetzt.

schäftigt war. Das Grabmal, schon als Standbild in dieser Zeit bemerkenswert, ist so ungünstig beleuchtet und in einem Winkel des durch die Orgel verstellten Chors versteckt, daß es begreiflicherweise der Aufmerksamkeit entging. Mir ist es beim ersten Sehen schon als ein Werk Schlörs erschienen; seither hat sich der Eindruck nur bestätigt. Wenn der Meister hier auch im Aufriß die gewohnten Bahnen verläßt (vgl. jedoch Nr. 36!), so ist doch die Art, wie er seine Aufgabe keck und sicher auffaßt, derb und teilweise oberflächlich durchführt, typisch für ihn.

Die Figur steht auf dem gegen die seitlichen Teile vorspringenden, über die unteren stark vorkragenden Mittelstück des Sockels (vgl. Nr. 31). Trotzdem reicht der Rock der Frauengestalt noch über den Rand hinaus. Die Rahmung tritt auffallend stark zurück. Schlör hat hier — nicht eben glücklich — die Untersätze der Pilaster belassen, sie selbst aber durch rahmendes Bänderwerk ersetzt. An der Stelle der Zwickel sieht man zwei ungeschlachte aber mit Humor behandelte füllhorntragende Putten. Die krönende Inschrifttafel (Goldbuchstaben auf Schiefer) tritt nochmals zurück; über ihr eine Art Giebel: ein Täfelchen mit den Worten «morte aequamur» in dreieckiger Fassung.

Das Verhältnis der Figur zur Rahmung, das starke Herausspringen der ersteren, ist ein Zug, der das Monument deutlich mit den Grafendenkmälern verbindet.

Das grob geschnitzte aber energische Gesicht zeigt um die aufgeworfenen Lippen individuelle Züge. Nur freilich bleibt das Ganze etwas äußerlich. Der bestimmende Eindruck ist das kraftvolle Stehen der Matrone, deren zurückgenommener Oberkörper, ebenso wie ihr Kopf starke Energie verraten. An den tief gefurchten wenigen Faltenzügen des Gewands merkt man überall den sicher aber rasch arbeitenden Meister.

Eine nahe Verwandte der Anna von Stammheim wird man in der Aebtissin Christina von Schwalbach (Nr. 34, Tafel 21) erkennen. Die Figur ist am Kinn etwas ergänzt, trotzdem ist die Aehnlichkeit auffallend. Der Aufbau zeigt insofern Verwandtschaft, als das Fehlen der Pilaster auch hier eine gewisse Unklarheit schafft. Die Figur kniet auf dem vorspringenden

Mittelstück des Sockels. Die unvorsichtige Anbringung weit vortretender Masken am Sockel ist ebenfalls beiden Monumenten gemeinsam. Im übrigen mögen die Abbildungen für sich selbst sprechen.

Das von Schlör während der Ausführung übernommene[1] Denkmal in Kocherstetten (Nr. 33, Tafel 22) scheint mir in der Anlage, vor allem in der Verdopplung von Gebälk und Stützen nicht auf Schlör zurückzugehen. Am ehesten mag man in den Einzelheiten der Figuren und den nackten Gestalten, die die Zwickel des Kleeblattbogens füllen, ebenso in der Reliefdarstellung des in Wolken thronenden Schöpfers oberhalb des Kreuzes, seine Hand erkennen[2].

DIE ARBEITEN FÜR HERZOG LUDWIG VON WÜRTTEMBERG.

Mindestens zehn Jahre lang, 1577—87, hat Schlör ohne größere Unterbrechung im Dienst des Herzogs Ludwig gearbeitet. Er war nicht wie andere Künstler mit fester Besoldung angestellt. Aber die Reihe der Aufträge reißt nicht ab. Das will umsomehr heißen, als Schlör sich niemals in der herzoglichen Residenz niederließ, sondern immer «der Meister von Hall» blieb.

Die «vier Bilder», mit denen er die beiden Tore des Rennplatzes schmückte, sind nach Klemms Angabe[3] allegorische Statuen des Tapferkeit, der Mäßigkeit, der Gerechtigkeit und des Sieges gewesen, die auf Säulen aufge-

---

[1] Wie weit Barg mit der Ausführung gekommen war, weiß man nicht.

[2] Das Epitaph des Jacob Christoph Schenk von Winterstetten (gest. 1584) in der Gräflich Leutrumschen Frauenkirche zu Unterriexingen, O.-A. Vaihingen, ist in seinen dekorativen Teilen verstümmelt; und wahrscheinlich seines Gegenstücks beraubt. (Die Inschrift redet auch von der Gemahlin des Dargestellten). Die Qualität der Arbeit ist auffallend gut. Es läge nahe an Schlör zu denken, da die Einzelheiten von Sockel, Blendbogen und Beschlägornament durchaus in seinem Sinn gehalten sind. Aber die weichen Formen des Gesichts und der Hände, die den alten Mann mit den etwas schlaff gewordenen Zügen gut charakterisieren, und ebenso die malerisch lockere Behandlung der Haare paßt nicht zu unserem Meister.

[3] Württ. Baumeister und Bildhauer. S. 148. Die nicht genannte Quelle ist vielleicht in den Aufzeichnungen Gabelkhovers zu suchen.

stellt waren. Er scheint sich also um Freifiguren zu handeln[1]. Künstlerisch bildeten sie gewiß die Brücke zu den Grafenstandbildern. Von den Epitaphien, auch den fortgeschrittensten, bis zu diesen ist noch ein ziemliches Stück unaufgehellten Weges. Man wüßte gern, wie sich Schlör mit der ersten größeren Aufgabe abfand, die ihn aus dem engen Bezirk der Grabmalsplastik herausführte. Der Verlust jener Figuren, von denen nicht anzunehmen ist, daß sie sich im Verborgenen erhalten haben, ist schon deshalb zu beklagen.

So wie Schlörs Werk jetzt sich uns darbietet, bedeutet die Stuttgarter Ahnenreihe in mancher Hinsicht eine Ueberraschung. Das gilt weniger von den dekorativen Teilen — auch sie zeigen einzelne neue Motive, führen aber nicht grundsätzlich über das Vorangehende hinaus — als von den Figuren. Hier waltet eine Frische und ein Reichtum der Erfindung, eine Natürlichkeit und Sicherheit des Ausdrucks, über die man staunen muß bei einem Bildhauer, dem die ganze Aufgabe zunächst doch fremd gewesen ist. So gewiß die einzelnen Rüstungen nicht von Schlör erfunden sind, so verkehrt wäre doch die Meinung, daß der Eindruck bewegter Pracht und reichster Abwechslung, der von dem Ganzen ausgeht, nicht der bewußten Arbeit des Künstlers zu danken ist.

Die Würdigung des Denkmals ist abhängig von zwei Vorfragen: wieviel kommt auf Rechnung etwaiger Mitarbeiter Schlörs, wieviel auf die des Restaurators?

Was die erste betrifft, so ist es von vornherein wahrscheinlich, daß Schlör die dekorativen Teile, bei denen sich dieselben Muster sehr häufig wiederholen, zwar entworfen, aber die Ausführung meist Gesellen überlassen hat. Seiner Autorschaft tut dies keinen Abbruch. Bei den Figuren liegt kein Anlaß vor, verschiedene Hände zu unterscheiden. Daß Schlör überhaupt Mitarbeiter heranzog, ist erst für die Lusthausarbeiten der 80er Jahre bezeugt, wo Erhard Barg und ein Sohn Schlörs unter seiner Leitung tätig waren[2]. Für unser Werk wird

[1] Der verhältnismäßig niedrige Preis (40 Gulden für eine Statue gegen 200 für jedes der Grafenstandbilder) weist darauf hin, daß es sich um Werke kleinerer Form ohne dekorative Einfassung handelt.

[2] Quelle: Brief an Erhard Barg vom 24. Dezember 1586 in den oben S. 1961. genannten Komburgischen Akten.

Schlör stets als einziger Meister genannt[1]. Gewisse Verschiedenheiten der einzelnen Gestalten erklären sich zwanglos aus dem Wandel, den der Meister selbst während der sechs Jahre der Entstehung durchmachte.

Im Zusammenhang mit der Renovation des Chors in den 70er Jahren des 19. Jahrhunderts führte Prof. Kopp 1875 eine Restauration des Denkmals aus. Die Kosten, die von König Karl übernommen wurden, beliefen sich auf 3000 Gulden. Ueber das Maß der Ergänzung unterrichtet ein Voranschlag des Oberbaurat Leins, der alle schadhaften oder fehlenden Stücke aufzählt[2]. Es ergibt sich daraus, was auch von anderer Seite Bestätigung erfährt[3], daß die Standbilder sehr gut erhalten waren und daß bei ihnen nur die weitvorstehenden Stücke ersetzt wurden, d. h. fast alle die (aus Eisen bestehenden) Waffen und anderen Gerätschaften, ferner eine Anzahl Fingerglieder, Fußspitzen, Ränder von Waffenröcken und kleinere Teile von Sockellöwen. Von der Dekoration fehlten neben Stücken des Hauptgesimses und der Umrahmungen besonders eine Anzahl Masken und ferner die schildhaltenden Putten zwischen den Bekrönungen der einzelnen Standbilder. Sie sind mit einer einzigen Ausnahme, der Figur zu äußerst links, neu gearbeitet und bewegen sich in mehr oder minder glücklichen Annäherungen an Schlörs Stil; einige wirken bei näherer Betrachtung entschieden unecht. Der Eindruck des Monuments jedoch, für den ihre Einzelformen gleichgültig sind, wird dadurch nicht alteriert.

Die Zeit hat also in den Bestand des Denkmals nur wenig eingegriffen. Die farbigen Scheiben, mit denen man seit der Mitte des 19. Jahrhunderts den Chor in Dämmerung gehüllt hat, schaden ihm mehr als es selbst ungeschickte Restauratoren ver-

---

[1] Die Stellen der L. R. s. Anhang. Außerdem das gelegentliche Zeugnis in dem Brief an Gabelkhover (StA. Stuttgart): «so dan ich vor diser zeyt auch alle Epitaphien, so in der Pfarrkirchen stehen, was I F G Voreltern . . . auch das Hohenlöische Monumentum belangt, alles zu Hall gemacht . . .»

[2] Die Akten über die Restauration sind auf dem Stuttgarter Rathaus (Verwaltungs-Registratur) vorhanden.

[3] z. B. von dem Stuttgarter Bildhauer Herrn Professor Fremd, der sich der Statuen vor der Restauration noch gut erinnert, in einem Brief an den Verfasser. Ebenso von Heideloff.

möcht hätten: es ist fast immer schlecht zu sehen und darum wenig bekannt und aufgesucht[1]. Das ist bedauerlich. Denn neben den auf Schloß Lichtenstein geflüchteten Büsten des Lusthauses besitzen wir in den Grafenstandbildern das umfangreichste Beispiel figürlicher Renaissanceplastik in Schwaben. Vor dem zehn Jahre jüngeren Werk hat das unsere den Vorzug, daß es einheitlicher, unberührter und leichter zugänglich ist[2].

Der Entwurf ist ebenso einfach im Ganzen wie reich im Detail[3]. Die Idee des Stammbaums, bei dem alle direkten Vorfahren einander gleich geordnet sind, verleugnet sich auch hier nicht. Das Denkmal ist eigentlich nichts als eine Summierung von elf Einzelepitaphien. Allerdings fassen Gebälk und Sockel das Ganze zusammen. Allein jede Nische stellt ein in sich geschlossenes Denkmal dar, das für sich gerahmt und bekrönt wird. Man wird den Gedanken des Entwurfs nicht gerade geistreich finden. Kein Zweifel auch, daß die Erscheinung der elf koordonierten Bekrönungen mit ihren auf den ersten Blick völlig identischen Rollwerkrahmungen etwas Starres und Erkältendes an sich hat. Die Häufung gleichwertiger Einzelmotive erzeugt keinen geschlossenen starken Eindruck, sie wirkt ernüchternd. Andererseits ist nicht zu verkennen, daß diese Wiederholungen es dem Auge erleichtern, das architektonische Gerüst als etwas Untergeordnetes, als bloßen Rahmen zu erfassen, gegenüber den Figuren, auf die sich alle Bewegung und Abwechslung konzentriert. Diese Absicht ist bei dem Meister umso eher verständlich, als er auf das Mittel der Bemalung, mit der das Auge leicht auf die Hauptsache hingeführt werden kann, verzichtete[4] und als die sämtlichen architektonischen

[1] Abgesehen von den beiden Ansichten, Tafel Nr. 24 und 25, existierten bis jetzt keine photographischen Abbildungen der Grafenstandbilder. Die von Ziegler 1884 oder früher hergestellten, die z. B. das Berliner Kunstgewerbemuseum besitzt, scheinen verschollen.

[2] Von den Lusthausbüsten sind die 32 von Walcher veröffentlichten mit einer Ausnahme stark restauriert; unter den nicht restaurierten befinden sich neben schönen auch auffallend minderwertige Stücke.

[3] Zum Folgenden sind die Abbildungen Tafel 24—28 zu vergleichen.

[4] Bei den späteren Denkmälern, die mit Schmuck, vor allem mit bloßen Wappen, noch mehr überladen sind, ist man — bezeichnend genug — hie und da zur Bemalung einzelner Teile zurückgekehrt, weil sich sonst

Glieder (abgesehen vom Hintergrund des Blendbogens) mit Flachornament zu füllen waren. Das Problem des Verhältnisses von Rahmen und Figur ist etwas prosaisch, aber sachgemäßer als in vielen Denkmälern der folgenden Jahrzehnte gelöst. Man spürt noch deutlich den Willen, trotz der modischen Pracht der Verzierungen die Figuren als die Hauptsache zur Geltung zu bringen. Neben der Identität der Muster ist es vor allem die geringe Tiefe der Architekturglieder, die die Absicht der Unterordnung erkennen läßt. Die Figuren, die beinahe völlig frei aus der Wand hervortreten, sind so bemessen, daß sie nach allen Dimensionen über den Rahmen hinausragen. Besonders kommen sie soweit nach vorn, daß für den Anblick von der Seite her die Zwischenglieder beinahe verschwinden.

Damit hängt ein anderes Mittel der Komposition zusammen: so streng das architektonische Schema festgehalten ist, das für jeden ein besonderes Denkmal schafft, so schienen dem Meister doch bald neue Motive für die Figuren am ungezwungensten sich zu ergeben, wenn er sie zu einander in Beziehung setzte. An den einzelnen Gruppen von Standbildern, die zusammen angefertigt und abgeliefert wurden (vgl. Anhang) kann man dieses Bestreben, zwei zusammenzufassen, leicht erkennen[1].

Nr. 1, das Probestück (1578—79), steht für sich, ebenso Nr. 2 (1579/80), wie aus dem Blick zu entnehmen ist. Nr. 3 und 4 (1580/81) sind zwar zusammen entstanden, aber noch als Einzelfiguren behandelt. Immerhin kann Nr. 3 als nachträgliches

---

das Auge in dem Wirrwarr von Formen nicht mehr hätte zurechtfinden können: vgl. die Werke Hans Rodleins in Wertheim (Isenburgsches und Königsteinsches Epitaph) und — wohl im Schulzusammenhang damit — das Denkmal des Friedrich von Hohenlohe von Melchior Schmid in Oehringen.

[1] Die im folgenden angewendete Numerierung beginnt naturgemäß bei dem zuerst aufgestellten, also dem westlichsten Denkmal, obwohl Heinrich von Mömpelgard seiner Lebenszeit nach der letzte der Grafen ist; sie zählt demgemäß: 1. Graf Heinrich von Mömpelgard (gest. 1519), 2. Ulrich V. der Vielgeliebte (gest. 1480), 3. Eberhard IV. (gest. 1419), 4. Eberhard III. der Milde gest. 1417), 5. Ulrich, Sohn des Greiners (gest. 1388), 6. Eberhard der Greiner (gest. 1392), 7. Ulrich IV. (gest. 1366), 8. Ulrich III. (gest. 1344), 9. Eberhard I. der Erlauchte (gest. 1325), 10. Ulrich, Sohn Eberhards des Erlauchten (gest. 1315) (nicht Ulrich II, gest. 1279), 11. Ulrich der Stifter (gest. 1265). Nr. 1, 5, 10 sind nicht zur Regierung gekommene Grafen.

Gegenstück zu 2 aufgefaßt werden. Ganz deutlich ist die Absicht bei 5 und 6 (1581/82) die einander zugewendet sind, und vollends bei 7 und 8 (1581/82), die mit einander sprechen und sich ähnlich sehen wie Zwillinge. Von den drei letzten (1583/84) hat der Meister Nr. 9 für sich behandelt (und vielleicht früher abgeliefert), die Profilfigur 10 dagegen zu 11 in Beziehung gesetzt. — Eine Bestätigung bietet die Stellung der Sockellöwen, die bei den Gruppen einander ebenfalls die Köpfe zukehren.

Zu der Betonung des Figürlichen, also des Lebendigen, Bewegten und Abwechslungsreichen kommt demnach als weiteres Ziel die Schaffung von Beziehungen, von Gruppen, die dem Eindruck des regellosen Vielerlei der Einzelmotive entgegenwirken. Man sieht: die bewußt künstlerische Arbeit, mag sie nun von mehr oder weniger Erfolg begleitet sein, tritt in der Komposition so deutlich zutage, daß die Frage, wieweit der Künstler die stofflichen Einzelheiten selbst e r f u n d e n hat, an Bedeutung verliert.

Natürlich liegen den Rüstungen, und zwar den historisch treuen wie den mehr phantastischen, Angaben und Zeichnungen der herzoglichen Berater zugrund. Die V o r b i l d e r werden teils wirklich vorhandene Stücke aus der herzoglichen Rüstkammer, teils Abbildungen wie die des Augsburger Geschlechterbuchs, teils endlich ältere Denkmäler sein. Max Bach hat auf drei solche hingewiesen[1], die Tumba Ulrichs des Stifters, die Statue Ulrichs des Vielgeliebten am ehemaligen Stuttgarter Herrenhaus und endlich das Uracher Heinrich-Epitaph. Gerade das letztere ist jedoch ein bezeichnendes Beispiel dafür, wie wenig von einer Abschrift alter Vorbilder bei Schlör die Rede sein kann. Obwohl es — was Bach noch nicht wußte — unmittelbar vorher und für denselben Zweck gearbeitet wurde, ist Schlör trotzdem im Ornament wie in der Figur seine eigenen Wege gegangen. Uebernommen hat er lediglich das Kostüm und die allgemeinsten Porträtzüge. Bei Ulrich dem Stifter, wo das Vorbild eine liegende Figur ist, ergab sich das ohnedies von selbst. Bei Nr. 6 bis 8 aus der annähernden historischen Richtigkeit des Harnischs auf ein altes Vorbild zu

[1] Württ. Vjh. 1884. 169.

schließen, halte ich für unberechtigt; und ebenso glaube ich, daß der Vorwurf, der Künstler habe einzelne Rüstungen (z. B. Nr. 3) und Rüstungsstücke «phantastisch und verständnislos behandelt», ihm ein antiquarisches Interesse zumutet, das er glücklicherweise nicht besessen hat. Es läßt sich nicht beweisen, aber es ist sehr wohl denkbar, daß die Auftraggeber den Bildhauer oft genug mit solchen Details geplagt haben, die — nach ihrer Meinung — historisch richtig waren, und daß er andererseits Zeichnungen und Holzschnitte vor sich hatte, die zwar von Künstlern seiner Zeit entworfen, aber wegen ihrer zügellosen Phantastik zur Nachbildung in Stein so völlig ungeeignet waren, wie die meisten Rittergestalten des Augsburger Geschlechterbuchs. Auf jeden Fall ist festzustellen, daß er sich weder auf die eine noch auf die andere Seite geschlagen hat, sondern mit sicherem Takt den Forderungen seines Materials und seiner Gesamtaufgabe gerecht geworden ist. Und das ist mehr und wichtiger als die Treue der Porträts und der Kostüme.

Die Arbeit ist durchweg sehr exakt. Wenn die dekorativen Teile für unser Gefühl etwas Ausgetüfteltes, Minutiöses behalten, wenn das Einzelne sich vor dem Ganzen zu sehr vordrängt, so liegt dies einerseits an dem kleinen Maßstab der Ornamentmuster, der nur zum Teil durch die schmalen Flächen gefordert wird, andererseits an dem flachen Relief, das trotz der gedrängt vollen Felder den Eindruck quellender Fülle nicht aufkommen läßt, endlich an dem Fehlen schmuckloser Flächen, bei denen das Auge sich begnügen darf, ihre tektonische Funktion zu erfassen[1]. In all diesen Beziehungen hat die Dekoration in den folgenden Jahrzehnten noch Fortschritte gemacht. Sie erreichte pompösere Wirkungen, weil sie große zusammenfassende Formen verwendete und weil sie stärkere Kontraste zu schaffen wußte zwischen glatten und durchwühlten Flächen, zwischen Ruhe und Bewegung. Aber Hand in Hand damit ging eine zunehmende Weichlichkeit und Blutleere alles Figürlichen. Will man Schlörs

[1] Kannelierte und nur im unteren Drittel reliefgeschmückte Träger steigern bei dem Tübinger Schloßportal von Christoph Jelin und bei späteren Grabmälern durch ihre ruhige Fläche die belebten in ihrer Wirkung.

Leistung recht würdigen, so muß man seine Grafen vergleichen mit den Gestalten der Grabmäler, die die Familie Trarbach, die Jelinwerkstatt und die Kern geschaffen haben. Seine ehrliche und kraftvolle Männlichkeit wird dann trotz einiger spielerischer Motive deutlich hervortreten. Schon bei den Lusthausbüsten macht sich in dieser Beziehung der Wandel des Geschmacks fühlbar: sie enthalten eine Anzahl geschickt arrangierter und innerlich leerer Köpfe. Das trotzige Rittertum wirkt dort wie ein theatralischer Aufputz. Schlör ist weniger Virtuose der Technick als die Lusthausmeister[1], aber er steht mit seiner Empfindung den wehrhaften Gestalten der Vorzeit noch etwas näher.

Die Einzelheiten werden wir nur insoweit besprechen, als es sich um eine Ergänzung und Erläuterung der Abbildungen handelt.

Auf einem glatten, etwa 45 cm hohen Untersatz erhebt sich der eigentliche Sockel. Er springt, wie auch sonst bei Schlör, ziemlich weit (15 cm) gegen die Pilaster vor. Hier, wo die Figuren so stark aus dem Rahmen hervortreten, erscheint dies als ein besonders zweckmäßiger Schutz gegen Beschädigungen. Die Gliederung des Raums zwischen Sockel und Gebälk ist im Prinzip genau die der zeitgenössischen Epitaphien. Von Schlörs eigenen Werken steht Straßdorf (Nr. 31) zeitlich und sachlich am nächsten. Die innere zurücktretende Rahmung besteht aus einer Reihe von Blendarkaden auf breiten Pilastern, die äußere aus Atlanten in Hermenform, die den Pilastern vorgelegt sind; sie erscheinen als die eigentlichen Stützen des Architravs. Dieser selbst ist über den Trägern nicht verkröpft; doch markiert eine Maske die betreffende Stelle. Oben entspricht jedem Figurenfeld eine Bekrönung, bestehend aus einem Postament mit Inschrift und einer rundbogigen Tafel mit Wappenrelief, beide Teile in gesonderter Rahmung; zwischen ihnen stehen, als krönende Glieder der Pilaster, wappenhaltende geflügelte Putten, alle auf eigenen etwas vortretenden Postamenten mit Stirnmaske und Gesims.

[1] Ich setze dabei voraus, was freilich an dieser Stelle nicht bewiesen werden kann, daß Schlör, wenn überhaupt, nur an ganz wenigen Lusthausbüsten beteiligt gewesen ist.

Charakteristisch ist vor allem die starke Ausbildung der Gesimse, die die einzelnen Glieder säuberlich von einander scheiden. Schon das Sockelornament ist sehr kräftig gerahmt. Während aber hier und am Architrav die Betonung der durchlaufenden Horizontalen nur natürlich erscheint, wirkt bei den Bekrönungen die Isolierung kleiner Felder nicht günstig: sie wirken steif und zerhackt, weil der Fluß der Linien in allzu kurzer Zwischenräumen gehemmt wird. Das rahmende Bandwerk[1] mit seinem kleinteiligen Charakter, seinen kurzen stets durch Gerade unterbrochenen Biegungen, paßt sich freilich der isolierenden Tendenz leicht an. Aber man fühlt, wie diese Formenwelt eine künstliche Erstarrung bedeutet: der Schwung mächtiger Voluten, die sturmbewegten Gewänder allegorischer Figuren mußten als wohltätiger Rückschlag gegen die etwas vertrocknete Zierkunst wirken[2].

Die einzelnen Ornamente bieten wenig Neues. Der Sockel zeigt einen mit mauresken Blattformen gefüllten Grund; und darauf rechtwinklig sich schneidende schmale Bänder mit Diamantbossen und Kreisen in Rollwerkfassung an den Kreuzungspunkten; die Pilasterstilobate ein mit Rollwerk und Diamanten bereichertes Beschläg, die Pilaster selbst (als zurücktretende Glieder) nur maureske Ranken. Die Atlanten tragen auf dem Haupt ein Kompositkapitell, an den Schultern und vorn auf dem Lendentuch je eine Maske; der untere Teil, ein Pilasterschaft, der sich nach abwärts verjüngt, Trophäen. Das Muster des Architravschmucks ist vielleicht von Schlör neu erfunden: ein fortlaufendes Band, das in regelmäßigem Wechsel Kreise und Wellenlinien bildet, erzeugt bei der Berührung des

---

[1] Es ist hier, bei diesem vornehmen Denkmal, durchsichtig, während z. B. in Straßdorf die Formen an den Grund angeschafft sind.

[2] Als Beispiele der die unsrige ablösenden Dekorationsweise vergleiche man etwa im Inventar (Neckarkreis, S. V) das Grabmal Speidel (1613 an der Uffkirche in Cannstatt; ferner die Studentenepitaphien in der Turmhalle der Tübinger Stiftskirche (v. Kotze 1606, v. Schulenburg 1613, Skiel 1623). Dagegen scheint mir das kraftvoll und üppig dekorierte Portal der Schloßkapelle in Stuttgart, das zunächst der Wendeltreppe auf die Empore führt (Abb. s. Tafel 28) noch in Schlörs Werkstatt zu gehören. Fast alle Einzelheiten lassen sich bei ihm belegen. Und die Seitenvolute weist gerade in den eckigen Unterbrechungen ihres Schwunges auf die frühere Empfindungsweise hin, die Schlör in den Grafenstandbildern vertritt. (Dehio hat das Portal vermutungsweise dem Christoph Jelin gegeben).

oberen und unteren Randes der Fläche etwas unorganische Einrollungen. Der freibleibende Grund ist mit zackigen Blättchen gefüllt. — Die Putten (in den Zwickeln der Blendbögen) sind abwechselnd schlafend und an den Bogenrändern hinaufkletternd dargestellt.

Die Umrahmung der Wappentafeln besteht aus wenigen Mustern, deren Verschiedenheit sich kaum bemerkbar macht[1]. Ueberall ragt als Spitze ein Zapfen frei heraus, nicht selten zieren Profilmasken die äußeren Ränder.

Eine große Menge von Masken, von denen ein Teil im 19. Jahrhundert ergänzt ist, markiert die Abschnitte innerhalb der dekorativen Teile. Es sind Männer-, Frauen-, Kinder- und Tierköpfe in buntem Wechsel, oft fratzenhaft verzerrt. Auch hier wiederholen sich einige Typen; und so gewiß Schlörs lebendige und derbe Art solchen Gegenständen entgegenkam, so darf man doch den Reichtum phantastischer Ideen und den übermütigen Humor hier nicht suchen, der analogen Schöpfungen der Gotik, wie etwa den Verzierungen von Chorgestühlen, ihren Reiz verleiht.

Die Köpfe der Atlanten zeigen den gewöhnlichen, bärtig rauhen Typus. Schlör hatte sie schon vorher (Kocherstetten Nr. 28, Straßdorf Nr. 31) verwendet und wir begegnen ihnen auch an dem erwähnten Schloßportal (Abb., Tafel 28) in ganz derselben Fassung. Die Sockellöwen mit ihrer lebhaften Bewegung und den unschönen Formen der Köpfe (Nr. 10!) entsprechen genau denen, die Schlör früher geschaffen hatte.

Bei der Beurteilung der Figuren wird man gut tun ihren dekorativen Zweck im Auge zu behalten. Nicht die Persönlichkeiten der Grafen als solche sollten verewigt, sondern eine Ahnenreihe geschaffen werden, die mit ihrem prächtigen Apparat die alten Wappensteine würdig — im Geist der Renaissance — zu ersetzen bestimmt war. Es war nicht so sehr die Pietät gegen die Vergangenheit als die Fürsorge für den gegenwärtigen Glanz des Herrscherhauses, die den Plan gezeitigt hatten. Und so haben auch die Dargestellten in erster Linie den Zweck als

[1] Es ist möglich, daß hier die Restauration einzelne Teile schematisch ergänzt hat.

Teile des Ganzen zu wirken und zur Erhöhung der Denkmalspracht beizutragen. Soweit die Züge ihrer historischen Erscheinung bekannt waren, konnten sie benutzt werden; ausschlaggebend aber war in jedem Fall die Absicht, möglichst verschiedenartige Gestalten von dekorativer Wirksamkeit zu schaffen.

Der Graf Heinrich (Nr. 1) nimmt eine Ausnahmestellung ein. Nicht nur mußte hier der Künstler den Stil für seine Aufgabe erst finden, sondern es lag auch für diese Figur von der Hand Paul Mairs bereits ein Modell vor. Aus beiden Umständen ergab sich eine gewisse Unsicherheit. Die Figur ist eine freie Uebertragung des Vorbilds in die Steintechnik, der nach der Tiefe zu ein weit größerer Spielraum gelassen ist. Schon dadurch, daß der Dargestellte jetzt fast ganz aus der Wand heraustritt, wirkt die Erscheinung freier und glaubwürdiger. Sollte ihr Platz am linken Ende der Reihe sein, so war natürlich auch das Schreiten nach links nicht beizubehalten. Man möchte wünschen, Schlör hätte sich hier noch weiter von seinem Vorbild entfernt. So hat er zwar dem Körper die frontale Stellung zurückgegeben, aber die Arme mit den weit vorgenommenen Ellbogen nahezu belassen. Der Oberkörper hat daher etwas Unentschiedenes, er kommt nicht energisch genug nach vorn. Betrachtet man die weit vorgesetzten Beine, so scheint es fast, als könnte er zurückfallen und die Figur herabgleiten.

Das Gesicht hat durch die größere Relieftiefe gewonnen. Eindrucksvoll beschattet von dem Rand der Sturmhaube, von tiefen Furchen durchzogen, wirkt es doch menschlicher und sympatischer als sein Vorbild, das die Züge auf enger Fläche zusammendrängt und so einen verzerrten pathologischen Ausdruck bekommt. — Die Mache ist eine peinliche genaue, das Detail beinahe zu reichlich sichtbar gemacht [1].

Von der zweiten Figur an glaubt man zu spüren, daß die Entwürfe jetzt aus einem Guß sind. Ein forsches sicheres Stehen erscheint jetzt ganz selbstverständlich. Es reizt den

---

[1] Ergänzt sind hauptsächlich der Vorderrand der Sturmhaube, der Streitkolben, das Schwert und die Ränder des Schoßwamses.

Künstler, stets Neues und auch Gewagtes zu geben. Gemeinsam ist den Gesichtern eine gewisse behagliche Rundung (Nr. 1 in seiner hageren Knochigkeit steht auch hier für sich), feingeschwungene Nasen mit schmalem Rücken und eine gegen früher großzügiger gewordene Haarbehandlung: die alte Technik der schmalen parallelen Rinnen verleugnet sich auch jetzt nicht (Nr. 11), aber die Masse des Haares ist schwungvoller, in größeren Wellen, gegliedert.

Gleich Nr. 2, der barhäuptige Fahnenträger, ist ein glücklicher Griff. Auf das linke Bein gestützt, das rechte, im Knie leicht gebogen, nach vorn setzend, ruhevoll, ohne alle Breitspurigkeit, lehnt er sich etwas zurück, so daß der Blick ungezwungen in die Ferne schweift. Vortrefflich paßt dazu die ziemlich allgemeine Charakteristik des Gesichtes: ein jugendlich treuherziger Ritter mit breit herabfallenden Locken[1].

Ganz anders Nr. 3. Hier ist das gotische Motiv der ausgebogenen Hüfte aufgenommen, aber es ist motiviert als ein lässig elegantes Stehen durch das (freilich ein klein wenig verrenkte) auf den Kopf des Löwen gesetzte Bein. Die Figur ist als Ganzes wohl die hervorragendste des Denkmals, sie darf sich neben den besten Leistungen des Innsbrucker Maximiliansgrabes sehen lassen[2]. Zu dem glücklichen Motiv des Stehens — wie leicht wirkt der Mann in seiner Eisenrüstung — tritt der durch und durch individuelle Kopf. Von länglich schmalem vornehmem Typus, bartlos, mit kleinem Mund und aufgeworfenen Lippen, erscheint er etwas älter als der vorangehende. Eine Reihe kleiner Fältchen um Mund und Nase verleihen ihm für den Anblick von vorn etwas Nervöses, Kränkliches.

Die folgenden fünf Figuren scheinen rascher gearbeitet. Die Charakteristik wird äußerlicher: Bärte, Rüstungen und Bewegungsmotive spielen die Hauptrolle.

Bei Nr. 4 wird ein gerades Vorschreiten von hinten nach vorn dargestellt, der Blick ruhig und scharf nach rechts gerichtet. Das von langem Bart umrahmte Gesicht ist in seiner

[1] Ergänzungen: Vordere Fingergelenke an der rechten Hand, Fahnenstange und Ueberwurf der Fahne.

[2] Die Schriftrolle in der rechten Hand ist eine Ergänzung. Ebenso Daumen und Zeigefinger der rechten Hand

Allgemeinheit etwas langweilig[1]. — Nr. 5 übersetzt das Thema in eine beinahe aufgeregte Lebendigkeit. Das Standbein tritt noch weiter vor, das Spielbein wird nach rechts abgestellt: der Mann hält inne in seiner Bewegung, um sich nach rechts zu wenden. Der Kopf wird viel lebhafter, fast bis zur Profilstellung gedreht, und die ganze Masse des Haares vom Wind aufgewühlt[2]. Der Oberkörper macht einen Teil der Bewegung mit, der ruhig hinten herabhängende Mantel ist etwas unglaubhaft. In richtigem Gefühl hat der Meister die Rüstung dieser lebhaft bewegten Figur einfacher gehalten als die vorhergehende: Brustplatte, Schulterstücke, Wehrgehenk sind glatt, das Panzerhemd schneidet unten wagrecht ab[3].

Bei Nr. 6, dem Gegenstück zu 5, ist der Kopf schräg nach vorn, der Blick scharf nach links gerichtet. Der ungeheure Bart, hier bei Eberhard dem Greiner ein historisches Kennzeichen, ist in der Fläche ruhig ausgebreitet. Gegenüber dem Sohn (Nr. 5) betonen kräftige Stirnrunzeln und kleines Gefältel den alten Mann. Die Charakteristik der ganzen Figur ist kraftvoll, aber völlig äußerlich. Die breite untersetzte Gestalt hat etwas bärenmäßig Derbes; das stark aufgebogene Spielbein wirkt deshalb hier nicht glücklich[4].

Die weite Entfernung vom fürstlichen Typus fällt noch mehr bei Nr. 7 und 8 ins Auge, zwei reinen Landsknechtsfiguren. Das kleine Stück vom Gesicht, das die Rüstung freiläßt, zeigt volle, grobgeschnitzte, übrigens lebendige Züge. Bei Nr. 7 wirkt die Pose des Sprechens etwas gesucht. Die Lebhaftigkeit der Gesten (man beachte auch den linken Fuß!) will nicht recht zu der Persönlichkeit stimmen. Ruhiger und natür-

---

[1] Ergänzt Waffen, Harnischränder, Schriftrolle.

[2] Ein ähnliches Motiv zeigt eine der nicht restaurierten Lusthausbüsten, aufgestellt auf einer spätgotischen Konsole im Hof des Schlosses Lichtenstein (Abb. s. Tafel . Schlors Autorschaft ist nicht ausgeschlossen. Zu vergleichen ist auch der «Welser», Bl. 19 des Augsburger Geschlechterbuchs, allerdings nur für die Behandlung des Bartes.

[3] Ergänzungen: Die rechte Hand mit dem Streitkolben, das Schwert in der linken.

[4] Ergänzungen: Finger der rechten, Fingerspitzen der linken Hand. Schwert. Vorderstück des rechten Fußes.

licher gibt sich der Zuhörende, der mit den Händen Schwert und Lanze umfaßt [1].

Der neunte in der Reihe fällt durch seine verkünstelte Stellung am meisten auf und gibt oft Anlaß zu abfälligen Kritiken. In der Tat liegt hier eine unnötige und nichtgelungene Abschweifung in den Stil des Augsburger Geschlechterbuchs vor. Was der Meister geben wollte, war eine Figur, die weder ausgesprochen nach links noch nach rechts sich wendete. Denn sonst entstand eine Parallelität, wie man sie bei Nr. 4 und 5 unangenehm empfindet. Eine ruhige Frontalfigur schien ihm offenbar in diesen Zusammenhang nicht zu passen. So entstand etwas, was fast an einen Schlangenmenschen erinnert: der linke Fuß ist gerade nach rechts gerichtet, der rechte vorschreitende während der Bewegung nach vorn gedreht, der Rumpf frontal, der Kopf blickt nach links. Beobachtet man die Größe der Drehung, die der nach vorn gedrückte linke Arm ausführen mußte, so zeigt sich, daß die Stellung nicht bloß gesucht ist, sondern höchstens für einen Moment festgehalten werden kann. Der Kopf zählt zu den gelungensten der Reihe. Unter den drei letzten Figuren, die überhaupt unseren Anforderungen an fürstliche Persönlichkeiten wieder mehr entsprechen, prägen sich seine lebhaften, feingeschnittenen Züge am besten ein. Während Nr. 7 und 8 durchaus in der Linie der früheren Schlörschen Kunst liegen, bedeuten solche Köpfe wie 9 und 10 einen großen Schritt nach vorwärts. Von Handwerklichkeit und Aeußerlichkeit ist hier nichts mehr zu spüren [2].

Nr. 10, in der Stellung dem Greiner (Nr. 6) verwandt, gibt zum ersten Mal einen reinen, vortrefflich herausgearbeiteten, Profilkopf: die eingesattelte Nase, die etwas zusammengekniffenen Lippen zeigen Schlörs Charakterisierungskunst auf engem Raum

---

[1] Ergänzungen: Bei Nr. 7 Helmvisier, Kopf des Schwertgriffs, Kette, Dolch, rechte Fußspitze, Spitzen am unteren Harnischrand. Bei Nr. 8 Fingerspitzen an beiden Händen, die Wappen, der untere Rand des Panzers.

[2] Ergänzt: Bei Nr. 9 der hintere Helmrand, die Spitzen am unteren Rand des Panzers. — Die Stellung der Beine und des Kopfes könnte auf Bl. 2b («Freunden») des Ausburger Geschlechterbuchs zurückgehen, wo sich ähnliche und noch stärkere Verdrehungen öfters finden.

in hellem Licht. Die ganz beruhigten Flächen der Rüstung steigern den Kopf in seiner Wirkung[1].

Auch der letzte, der schräg nach vorn blickende Ulrich der Stifter, ist einfach und zwanglos hingestellt. Die Abbiegung des Spielbeins ist hier vermieden; es steht, stark nach links vorn abgespreizt, auf der Erhöhung des Löwenkopfes. Die Figur lehnt sich infolgedessen nach rechts zurück, aber lässiger als Nr. 2, so daß hier der Kopf ein wenig gesenkt werden kann. Nase und Lippen sind klein und scharf gezeichnet, das volle Gesicht sonst wenig artikuliert. Lange volle Locken fallen auf beiden Seiten herab. Ueber der Stirn ein mit Diamanten und Rosetten besetzter Kopfbund. Das Gewand, abgesehen von den wirksamen weiten Aermelöffnungen, bleibt etwas unlebendig[2].

Schlör hat es verstanden, bis zum letzten Stück Neues zu geben. Fast immer ist nur das Aeußere der Erscheinung, dieses aber mit sicherem Griff gefaßt. Er verrät in dem ganzen Denkmal ein gesundes, an einigen Stellen ein wirklich feines Gefühl. Mag die Durchbildung bei den späteren Gestalten etwas zu wünschen übrig lassen, in der Herausarbeitung der Hauptsachen versagt er nie. Statt über einige Entgleisungen sich aufzuhalten, sollte man anerkennen, wieviel von seiner frischen und kraftvollen Persönlichkeit er hineinzulegen verstand in ein Werk, das neben vielen beengenden Vorschriften doch auch die Gefahr der Ermüdung des Künstlers in sich schloß.

Die Grafenstandbilder sind nicht Schlörs letzte Arbeit. Allein das was er nachher geschaffen, scheint zum größten Teil zerstört. Ueber seine fernere Tätigkeit im Dienst des Herzog Ludwig fehlt es schon an urkundlichen Grundlagen, weil die Bauakten über das Lusthaus nicht mehr vorhanden sind[3].

---

[1] Ergänzt: Das Schwert, die Hand samt dem Streitkolben.

[2] Ergänzt: Dolch und Schwert, linke Fußspitze.

[3] Erhalten sind nur die bei Ohnesorge, Wendel Dietterlein, benutzten Akten über das «Malwerk». Es sei hier noch angefügt, daß auch die LR. zwar über die Malerei und ihren Umfang, nicht aber über die bildnerischen Arbeiten im Lusthaus Auskunft geben. Die Rechnungen der Stuttgarter Bauverwaltung sind aus dieser Zeit nicht erhalten. Die LR. enthalten die Gesamtsumme, die dem Bauverwalter monatlich zugestellt wurde, ohne nähere Angabe über ihre Verwendung.

Die Untersuchung von Lusthausbüsten auf Schloß Lichtenstein hat bis jetzt kein positives Ergebnis gehabt. Keine einzige möchte ich mit Sicherheit als ein Werk Schlörs in Anspruch nehmen. Die Vergleichung von Persönlichkeiten, die in der Stuttgarter Ahnenreihe und am Lusthaus vorkommen (Graf Heinrich und besonders Ulrich der Vielgeliebte) zeigt große Unterschiede der künstlerischen Absicht wie der Durchführung[1]. Freilich erschwert die Restauration eines großen Teils der Büsten ein sicheres Urteil. Von den nicht restaurierten Stücken wird man z. B. bei dem oben S. 237, Anm. 2 erwähnten die Möglichkeit einer Anfertigung durch Schlör nicht leugnen. Anklänge an Einzelheiten Schlörscher Arbeiten finden sich öfters, z. B. bei dem fast intakten Erich, Herzog von Braunschweig (Walcher, Tafel XXI). Im allgemeinen aber scheinen mir die Lusthausbüsten im Gesichtsausdruck teils zu weich und leblos, teils zu zierlich und elegant für Schlör[2].

Viel eher passen zu ihm sieben Reliefs aus Sandstein, die an verschiedenen Stellen des Schlosses Lichtenstein in die Mauer eingelassen sind, und von denen fünf Taten des Herkules, zwei Szenen aus der biblischen Mythologie darstellen. Die ursprüngliche Anbringung ist nur bei einem Stück (Nr. 2) deutlich, dessen unterer Rand eine Bogenlinie darstellt: es hat offenbar einen Tor- oder Fenstergiebel geschmückt. Die übrigen weisen verschiedene Größenverhältnisse auf. Nr. 3, 5, 6 sind Quadrate von etwa 60 cm Seitenlänge, vollständig gerahmt mit Leiste, Rundstab und Hohlkehle; Nr. 1, 4, 7 dagegen Rechtecke von ca. 120 cm Höhe und 55 cm Breite (gemessen an Nr. 1).

[1] Auch der Vergleich der Herzogin Sabina in Tübingen mit der betreffenden Lusthausbüste (Walcher Tafel X) schließt es beinahe aus, daß Schlör dieselbe Persönlichkeit in so völlig verschiedener Weise wiedergegeben hätte.

[2] Schlör klagt in dem Brief an Gabelhover über die geringe Bezahlung der Bilder, die ihm und Roment zusammen in Auftrag gegeben worden seien. Angenommen, die «acht Bilder» gehörten zu den Lusthausbüsten, so besteht die Möglichkeit, daß Schlör aus dem angegebenen Grund sich wenig Mühe mit seiner Arbeit gab. Dann wären gerade einige der geringeren unter den noch vorhandenen Stücken in der Kapelle ihm zuzuschreiben. Gibt man dies zu, so liegt die weitere Annahme nahe, daß man auf Schlörs Mitarbeit verzichtete.

Die Taten des Herkules scheinen als Thema auch sonst beliebt gewesen zu sein. Sie sind z. B. auch in einer Reihe von Medaillon-Reliefs aus Solenhofer Stein behandelt, die an den Wänden des großen Saals in der Residenz zu Landshut angebracht und etwa 1540 in der Werkstatt des Loy Hering entstanden sind. Unsere Reihe hat mit ihnen nichts zu tun, sie geht vielmehr auf ein niederländisches Vorbild zurück.

Ums Jahr 1553 schmückte Frans Floris das Haus des Nicolas Jongelingk mit einem Zyklus von zehn Wandgemälden, darstellend die Taten des Herkules. Nach Zeichnungen des Florisschülers Simon Janszone Kies gestochen von Cornelis Cort erschienen sie 1563 bei Hieronymus Cort in Antwerpen[1]. Da die erhaltenen fünf Herkulesszenen alle die Benützung dieser Vorlage erkennen lassen, so darf man vielleicht annehmen, daß der Zyklus am Lusthaus ursprünglich, wie sein Vorbild, aus zehn Stücken bestand. Ich führe die erhaltenen auf in der Reihenfolge, die durch die Zählung der Stiche bedingt ist:

1. Herkules tötet den Drachen, der die Aepfel der Hesperiden bewacht. (Vorbild: Stich Nr. 4) Standort: im Schloßhof, links vom Eingang. Abb. s. Tafel. Der rechte Rand samt Rahmen fehlt.
2. Der Kampf mit der lernäischen Hydra. (Vorbild: Stich Nr. 5). Standort: in der Kapelle. Abb. s. Tafel. Das Ganze ist so fragmentarisch erhalten, daß die Deutung sich nur aus dem Stich mit einiger Sicherheit ergibt.
3. Herkules bezwingt den Acheloos. (Niederwerfung eines Stiers, Vorbild: Stich Nr. 6). Standort: hoch am Mathildenturm, außen links vom Schloßportal.
4. Herkules hebt den Antaeus empor. (Vorbild: Stich Nr. 9). Standort: am Augustenturm. Der linke Rand samt Rahmen fehlt.

[1] In Leblanc's Verzeichnis Nr. 133—142. Die Stiche selbst sind von 1—10 numeriert.

5. Herkules nimmt dem Atlas seine Last ab. (Vorbild: Stich Nr. 10). Standort: hoch am Eugenienturm, außen rechts vom Schloßportal.
6. Eine Opferszene. Am Altar rechts und links je ein älterer Mann: auf dem Altar wird ein Widder verbrannt. (Vorbild unbekannt). Standort: am Eugenienturm.
7. Delila schneidet dem Simson das Haar ab. Im Hintergrund die Philister, vier Krieger mit gezückten Waffen. (Vorbild unbekannt). Standort: am Marienturm. Der Körper des Simson, der seinen Kopf der Delila in den Schoß legt, ist beinah ganz abgeblättert. Die Schere in der Hand der Delila ist unverkennbar.

Die Benützung des Vorbilds konnte natürlich keine mechanische sein. Nicht bloß war eine Vereinfachung des Linienzugs geboten, da die Reliefs auf größere Entfernung wirken sollten; sondern es kamen auch kompositionelle Aenderungen hinzu, so bei Nr. 1 die Umwandlung des breiten in ein hohes Format: die mächtigen, oben überschnittenen Torpfeiler, zwischen denen man auf dem Stich in den Garten der Hesperiden sieht, sind bei Schlör weggefallen. Auch sonst ist die Anlehnung eine ganz freie: die Haarbehandlung, die Stellung einzelner Glieder und Gewandstücke ist verändert, mancher kleine Zug unterdrückt, der Hintergrund schematisiert. Eigentümlich ist, daß die Reliefs teils im gleichen Sinn wie das Vorbild ausgeführt sind (so Nr. 1), teils im Gegensinne (so Nr. 5). — Zu den beiden biblischen Stücken Nr. 6 und 7, die wohl einem anderen Zyklus angehören, aber von derselben Hand und aus demselben Material (Sandstein) hergestellt sind, konnte ich bisher kein Vorbild entdecken. Inschriften finden sich nirgends, während die Folge der Herkules-Kupferstiche jeder Szene ein erklärendes Distychon beigibt.

Die Zuschreibung dieser Stücke an Schlör stützt sich auf folgende Erwägungen. Die Reliefs sind (nach mündlicher Tradition) zugleich mit den übrigen Lusthausresten auf den Lichtenstein gekommen. Schlör hatte nach seinem eigenen Zeugnis Portale und Bildwerke am Lusthaus auszuführen; zunächst

1584 eine alabasterne Tür im Innern an dem großen Saal (Brief an Neustetter s. o. S. 194 f.); dann aber offenbar noch andere; denn bis 1587 ist er mit den «Portalien und Bildwerken» am Lusthaus beschäftigt (Brief an Gabelkhover und ein weiteres Zeugnis, s. o. S. 195 f.). Der Stil widerspricht der Zuschreibung nicht. Allerdings ist er verschieden von dem der früher besprochenen Tafeln zum Glaubensbekenntnis. Das Relief ist flacher, der Hintergrund ist in malerischer Weise als Landschaft charakterisiert, übrigens mit kindlicher Perspektive und einfachen schematischen Mitteln. Aber zwischen den beiden Reliefserien liegen über 20 Jahre; und außerdem sind die Szenen auf dem Lichtenstein auf den Anblick aus größerer Ferne und von unten her berechnet. Die Figur des Herkules, die stets an dem übergeworfenen Löwenfell kenntlich ist, geht mit den kurzen wollhaarigen Gestalten aus Schlörs späterer Zeit gut zusammen. Einige Verdrehungen der Glieder fallen nicht sehr ins Gewicht; Schlör ist in solchen Dingen sorglos[1].

Restauriert ist keines der Reliefs. Soweit man sehen kann, sind Nr. 3, 5, 6 besser erhalten, und vielleicht in der Mache noch pünktlicher. Doch verrät auch bei den besser zugänglichen und mehr zerstörten Stücken manches eine geschickte und sichere Hand (das Ungetüm bei Nr. 1; die schöne junoartige Gestalt der Delila). — Schlüsse auf Schlörs Entwicklung gestatten die Bruchstücke nicht. Auch wenn alles von seiner Hand ist, so haben wir doch eine Arbeit vor uns, die offenbar rasch erledigt und bei der die Vorlagen, so gut es ging, in Stein übertragen wurden. —

Es gibt in Franken und manchen schwäbischen Kirchen noch eine ziemliche Anzahl Grabmäler aus den 80er und 90er Jahren, die mit Schlörs Formenwelt und auch mit seiner Auffassung manches gemein haben, die jedoch, wie ich glaube, aus Schlörs Werk auszuscheiden und Bildhauern zu geben sind, die eine zeitlang unter seinem Einfluß gestanden haben.

[1] Vgl. einzelne Motive der Grafenstandbilder und das oben erwähnte Portal an der Schloßkapelle; die dort als Träger in die Volute eingespannte Profilfigur mit dem verrenkten Arm paßt nicht bloß zu dem Herkules, sondern hat auch in andern Lusthausresten Parallelen (Inv. Neckarkreis S. 33).

Die Beurteilung der Herkunft dieser Werke wird von den figürlichen Teilen auszugehen haben. Es wäre natürlich nicht ausgeschlossen, daß Schlör auch in seinem letzten Jahrzehnt noch neue Ornamentformen aufgenommen hat, dagegen wird man dem Meister der Grafenstandbilder nicht zutrauen, daß er in der Kunst des Porträts auf eine handwerkliche Stufe zurückgesunken ist, und ebensowenig, daß er sich dem veräußerlichenden Zug der repräsentativen Richtung noch angepaßt hat, die um die Jahrhundertwende zur Herrschaft kam. Ich begnüge mich, eine Anzahl Denkmäler aufzuzählen, die ich aus diesen Gründen Schlör abspreche, und enthalte mich eines Urteils darüber, wie weit sie von direkten Schülern von ihm herrühren mögen.

1. Denkmal des Conz von Vellberg (gest. 1592) und seiner Gemahlin Elisabeth geb. von Rinderbach (ohne Todesdatum). Kirche in Stöckenburg. Chor.
2. Denkmal des Heinrich Steinhauser von Neidenfels zu Rechenberg (gest. 1608) und seiner Gemahlin geb. von Wolmershausen (gest. 1593). Crailsheim, Johanniskirche (gehört mit Nr. 1 wohl nahe zusammen).
3. Denkmal von Engelbold von Kaltenthal (gest. 1586) und seiner Gemahlin Maria geb. von Degernau (gest. 1605). Veitskapelle in Mülhausen a. N.
4. Denkmal des Friedrich Schenken von Limpurg (gest. 1597) mit seinen zwei Frauen (gest. 1564 und 1606). Kirche in Obersontheim O.-A. Gaildorf.
5. Wandepitaph des Schaffners Schwend und seiner Frau (gest. 1594). Hall, St. Johann. (Dieses Denkmal ist so hoch aufgehängt, daß die teilweise zerstörten Gesichter nicht genau zu sehen sind. Es könnte hier auch eine eigenhändige Arbeit vorliegen).
6. Wandepitaph des Schenken Christoph (gest. 1574) und seiner Familie. Gaildorf, Stadtpfarrkirche. Das Ornamentale wäre Schlör zuzutrauen, nicht aber die weiblichen Figuren. Ich kann mich der Vermutung K. Köpchens (S. 91), daß Schlör der Urheber sei, nicht anschließen. Vielleicht ist das Denkmal zeitlich nahe an das des

Schenken Heinrich († 1585) heranzurücken: hier ist trotz einzelner Schlörscher Motive die Herkunft aus einer anderen Werkstatt ganz deutlich. Uebrigens sind alle drei Denkmäler der Schenken in dieser Kirche stark restauriert.

7. Epitaph des Albrecht von Crailsheim (gest. 1593) und seiner Gemahlin Anna g. v. Crailsheim (Todesdatum nicht mehr leserlich) in Braunsbach O.-A. Künzelsau. (Abb. Tafel 22). Hier spricht vor allem die Anordnung der Figuren, die den Kruzifixus fast verdecken, gegen Schlör.

Schlör bietet das Bild eines vielbeschäftigten Meisters, der länger als ein Menschenalter modern zu bleiben verstand. Trotzdem kann man nicht sagen, daß sein Wirken tiefe Spuren hinterlassen hatte. Von dem einzigen, der als sein Schüler sicher bezeugt ist, von Christoph Eger[1], ist bis jetzt kein Werk bekannt geworden. Ein anderer, Erhard Barg von Gmünd, war bei seinem Eintritt in Schlörs Werkstatt (1586) bereits ein selbständiger Bildhauer[2]. Auch bei ihm fehlt

---

[1] Geboren im Creglingen 1544, als Schlörs Gehilfe genannt in dem Briefwechsel über das Hohenlohe-Grabmal, also 1576/77. Der Name taucht soweit ich sehe, noch zweimal auf: 1) Bei dem Schloßbau in Heiligenberg, Kr. Konstanz, kommt 1569 ein Bildhauer des Namens als Diener des Überlinger Steinmetzen Hans Örtlein vor. (Klemm, WVjh. 1885, 198.) Probst hat allerdings angenommen, daß dieser Chr. E. aus Heiligenberg selbst stamme. (Archiv für christl. Kunst 1893, 27.) 2) Im Tübinger Taufbuch finde ich einen Christoph Eger, der nicht aus Tübingen zu stammen scheint; und bei dessen Tochter Anna Maria der Bildhauer Christoph Jelin am 4. Juli 1591 Pate stand: es liegt nahe, daß wir hier den Bildhauer aus Creglingen vor uns haben, der also an dem Alabasterdenkmal für Herzog Ludwig, das damals entstand, beteiligt sein könnte. Fränkische Einflüsse glaube ich in dem Denkmal des Burkhard von Ehingen († 1596) in Kilchberg zu erkennen (s. Tafel 7, das Denkmal rechts), das sicher in Jelins Werkstatt entstand.

[2] Das um 1570 errichtete Epitaph des Propstes Neustetter in Groß-Komburg (Stiftskirche) ihm zuzuschreiben, wie dies im Inventar (Jagstkreis I 624; Köpchen S. 88 f.) geschieht, ist eine sehr gewagte Vermutung. Die Arbeiten, die Barg selbst in einem Briefe vom 14. Januar 1587 (Komburgische Akten über Barg. Filialarchiv) anführt, stammen alle aus unmittelbar vorhergehender Zeit. Es sind: 1) Zwei Wappen für das Schloß Gebsattel bei Rothenburg o. T. 2) Drei Stücke zu der ersten Tür (offenbar in Großkomburg), die er «zugericht und aus-

es an Werken, aus denen sich seine Eigenart mit einiger Sicherheit bestimmen ließe.

Die Wirkung von Schlörs Kunst ist offenbar auf das Gebiet von Hall beschränkt geblieben. Auch hier machen sich bald andere Einflüsse geltend, die wohl von den Oehringer Denkmälern ausgingen. Die Heilbronner Jakob Müller[1] und Melchior Schmid, der Stuttgarter Georg Müller (oder Miler) vertreten eine neue Richtung. Ihre Denkmäler (z. B. in Oppenweiler, Oehringen, Crailsheim, Weilderstadt) zeigen, daß sie nicht in Schlörs Schule aufgewachsen sind.

Daß Schlörs Name bald zurücktrat, dafür gibt es verschiedene Gründe. Einmal war das Beste an ihm, seine ursprüngliche Empfindung, seine markante Charakterisierungsgabe, eben nicht auf Schüler übertragbar. Dann aber — und das ist typisch für die Bildhauer seiner Zeit — war er in der Dekoration selbst nicht original gewesen. Die Formen, die Schlör seit 1575 anwendet, und in seiner Heimat einbürgert, verleugnen ihre Herkunft aus den Werken der Ornamentzeichner nicht. Der Bildhauer übernimmt sie, er vereinfacht sie auch für seine Zwecke, aber die bewegende Kraft der Stilentwicklung liegt doch nicht bei ihm: er ist im wesentlichen der geschickte Techniker, der Mann, der alles kann, aber mit fremden Gedanken arbeitet. Da er selbst der Mode folgt, so fehlt ihm die Kraft, auf andere einen tieferen Einfluß zu gewinnen. Den so entstandenen Werken müssen die Kennzeichen höchster Kunst abgehen: sie wirken mehr als Arrangement, denn als Organismus. Der Beschauer vermißt der Notwendigkeit, mit der die Einzelform aus der Idee gerade dieses Kunstwerks hervorgehen sollte: sie ist ihm äußerlich angefügt, und sie findet sich tatsächlich ebenso auch an anderen Stellen.

Die Abhängigkeit von den Vorlagewerken drückt die künstlerische Tätigkeit der Steinmetzen in ihrem Wert herab. Es ist, als hätten sie von vornherein darauf verzichtet, auf die Ent-

---

gemacht» hat. 3) Eine «in dero Epitaphium gemachte Landschaft». Damit kann nur gemeint sein das im Würzburger Dom befindliche Epitaph Neustetters. Bei diesem ist die Steinplatte hinter der Figur mit einem Relief, das Stift Großkomburg darstellend, geschmückt.

[1] Vgl. über ihn v. Rauch, W. Vjh. 1905, S. 85 ff.

wicklung der Zierformen einen bestimmenden Einfluß zu üben. Die Folge davon ist die Materialfremdheit der Dekorationsweise des späteren 16. Jahrhunderts. Niemand wird verkennen, daß aus den Formen selbst eine derbe, aber starke Phantasie spricht, ein Verlangen nach gesättigter Fülle, nach lautem, überlautem Ausdruck, das im Barock seine Erfüllung findet. Sie wollen als selbständige künstlerische Leistung gewürdigt sein, so weit auch der Geschmack unserer Zeit sich noch immer von ihnen entfernt fühlen mag. Aber wie sie ihre Entstehung nicht der Werkstatt des Steinmetzen verdanken, so waltet auch bei ihrer praktischen Verwertung meist ein Mangel an künstlerischer Disziplin, ein gleichgültiges Anhäufen heterogener Details. Die Werke, denen etwas Fabrikmäßiges anhaftet, und die uns darum von vornherein kalt lassen, sind nicht selten.

Sem Schlör hat dem Zug der Zeit nicht widerstanden. Aber er ist einer von den Wenigen, die doch ihr eigenes Gesicht behalten; darum ist es der Mühe wert ihm nachzugehen. Sein Wirken fällt in eine Zeit, wo in Franken nicht mehr wie einst die bodenständige Kunst führender Städte auch dem Schaffen in der «Provinz» Ziel und Richtung gab. In den kleinen Sitzen wie Hall mußte das Eindringen der neuen Formenwelt, zusammen mit dem Abreißen der kirchlichen Tradition eine Art künstlerischer Anarchie zur Folge haben. Männer wie Schlör sind es, die hier, wo große bildhauerische Aufgaben fehlten, in der Grabmalsplastik wieder einen festen Typus geschaffen haben. Die Epitaphien in Hall und Umgebung aus den Jahren 1555—80 sind weder einem Musterbuch entnommen, noch den Vorbildern einer größeren Werkstatt nachgeahmt: sie sind, wenn irgend etwas, Schlörs eigene Erfindung. Man muß zugeben, daß sie ihrer Bestimmung mit feinem und schlichtem Sinn gerecht werden, und daß sie, an den Stätten, wo der Bruch mit der alten Kirche so viele Kunstformen zum Absterben verurteilt hatte, ein Stück neugeschaffener protestantischer Kultur wiederspiegeln. — Bei den späteren Werken wird man vor allem anerkennen, daß Schlör das schmückende Beiwerk niemals überwuchern ließ. Er ist gerade kein feinsinniger Dekorationskünstler gewesen. Aber die bewußte Ueberordnung des Figürlichen erhielt seinen Werken

etwas von dem Ernst, den die Grabmalskunst in der Folgezeit sehr zu ihrem Schaden mit theatralischer Prachtentfaltung vertauschte. Mit den übrigen, in diesen Blättern behandelten Künstlern hat Schlör gemein, daß das württembergische Herzogshaus ihn, wenn nicht ans Licht gezogen, so doch in den Stand gesetzt hat, sich an größeren Aufgaben zu versuchen. Vergleicht man sein bestes Werk, die Stuttgarter Ahnenreihe, mit dem, was Ausländer zu gleicher Zeit bei uns und in den Nachbarländern geschaffen haben, so besteht der fränkische Meister mit Ehren. Es gibt Grabmonumente jener Zeit, die mit Recht die Augen der Welt mehr auf sich ziehen, als die in Stuttgart und Tübingen. Aber beide haben auch vor dem gefeierten Maximiliansgrab einen Ruhm voraus; sie sind Denkmäler heimischer Kunst und eben darum vorbildlicher fürstlicher Kunstpflege.

ANHANG

(URKUNDEN-MATERIAL).

I.

AKTEN ZUR GESCHICHTE DER FÜRSTENDENKMÄLER IN DER STUTTGARTER STIFTSKIRCHE[1].

Quellen:

1) Handschriftensammlung des K. Staatsarchivs Nr. 1 1/2.
2) Akten über die Erneuerung der fürstlichen Begräbnisse aus den Jahren 1575—77. (Ueberschrift des Aktenbündels s. u.) Staatsarchiv. Stift Stuttgart.

(Die Numerierung der einzelnen Stücke rührt von mir her, da nicht alle Archivnummern tragen.)

1.

Die **verschiedenen Exemplare** des Gutachtens von Rüttel sr. und Rüttel jr.

A) *Andreas Rüttel der Aeltere verfaßte 1557 eine Genealogie des Württembergischen Fürstenhauses*, und zwar, wie aus Herzog Christofs Erlaß vom 5. August 1558 (s. u. Nr. 3) hervorgeht, als Grundlage für die schon damals geplante Renovation der Stuttgarter Grabsteine. Dieses Gutachten ist enthalten in der Handschriftensammlung des K. Staatsarchives Nr. 1 1/2.

Es führt den *Titel:*

«*Kurzes Verzaychnus*, woraus der Arbor und genealogia der Hern und Frewlin zu Wirtemberg gezogen worden.»

---

[1] Abkürzungen: E F G = Euer fürstliche Gnaden. — U g F u H = Unser gnädiger Fürst und Herr. — E E = Euer Ehrenfest. — pr. = praesontatum. — Reg. = Registrata; zeitgenössischer Vermerk über den Inhalt eines Aktenstücks.

Zeit und Identität der einzelnen Persönlichkeiten werden in diesem Schriftstück erhärtet durch die Inschriften der Grabsteine und Tafeln (an der Chorwand der Stiftskirche) und durch Urkunden, die in der Registratur vorhanden waren.

Dann folgt:

«Kurtzer Bericht uß den Heuratz- und andern briefen gezogen, so fil bei der Registratur vorhanden, welche zu der Hern und Frewlin zu Wirtemberg genealogi dienlich.

1557

27. september.»

d. h. nochmals ein Repertorium über Urkunden, meist Heiratsbriefe.

Dann ein Blatt mit Siegelabzeichnungen, eine Ahnenreihe, auf einem Blatt zusammengestellt, endlich die weiteren Stücke, betitelt

«Epitaphia der Hern von Wirtemberg, abgeschrieben von den tafeln, so zu Stuotgarth in der stifftskirchen im Chor hangen.»

«Hern zu Wirtemberg, wie die in des Stiffts Stuotgarth selbuch geschrieben sind.»

«Inscriptiones der Wirtembergischen Grabstain im Chor zue Stuotgarth. Abschrifften zwayer Grabstein zu Reichenweyher.»[1]

Am Schluß:

«Sollichs alles hatt Sekretarius Andreas Rüttel in die Registratur bericht A° 1557. im september.»

B) *Im Jahr 1566* entstand, *vielleicht* noch von dem älteren Rüttel verfaßt, *ein neues Gutachten*. Es findet sich bei den Akten betr. die Erneuerung der Stuttgarter Begräbnisse. Auf dem Umschlag findet sich folgender *Titel*:

«Memoriae sempiternae posteritatique Inclytae domus Wirtembergensis Sacrum.

Anno Christi MDLXVI[2]

Jungit concordia bonos».

Auf der Rückseite des Umschlags ist der Erlaß des Herzogs vom 6. Aug. 1558 abgeschrieben (s. u. Nr. 3.)

Das Gutachten selbst umfaßt 20 Seiten folio. Es zählt die in der Stiftskirche vorhandenen Fürstengrabmäler auf und beschreibt bei einigen den Erhaltungszustand. So heißt es S. 3:

«Es ist vor etlich Jahren uff diesem stain allain das wappen Würtemberg u. Mümpelgart mit zwayen Helmen In Kupffer u. maß gesehen worden. und kain weiter grabschrifft dann:

[1] Gemeint sind die (nicht erhaltenen) Steine der beiden Gemahlinnen Graf Heinrichs: Elisabeth von Zweibrücken † 1487 Feb. 17. und Eva von Salm † 1521 April 26. Reichenweier (im Oberelsaß, südl. von Rappoltsweiler) gehörte zu den linksrheinischen Besitzungen Württembergs und diente 1465—90 dem Grafen Heinrich † 1519 als Residenz.

[2] Vgl. hiezu die Ueberschrift des Codex hist. fol. 130 der Landesbibliothek, abgedruckt auch Vjh 1884, 165.

Anno Dñi MCCCCLXXX

Kl Septembris obijt Ulricus[1] patriae clericq amicus de . . . .

Heutiges tags ist alles hinweggerissen und weytter nicht dan allein der Stein vorhanden.

S. 19 heißt es:

«Under diesem Grabstein liegt begraben Graue Heinrich von Württemberg, uf welchen weder Grabschrifft noch Wappen auch niehmals gehauen worden, also das des hochgemelten herns außer der Taffell, so an der Wand hangt, kein gedechtnuß vorhanden.

Starb ao etc. 1519. Am Palmabend seines Alters im. 73. Jar, nach seines hern Vatters tödtlichem Abgang im 39. Jar.

S. 20 unten (*von anderer Hand beigefügt*):

Notandum

«Vorgemelte — — grabstein seindt da ein gewelb zu weylandt Herzog Friderichen — — — Begräbnuß gemacht, biß an drey hinweggethan, die Thotengebeiner In das gewelb in ein sonders grab wider gelegt und versenkt worden.»

C) *Von diesen Stücken sind zu unterscheiden*:

ein Gutachen des

Andreas Rüttel junior,

vorhanden in zwei, etwas verschiedenen *Exemplaren; das erste*, eigenhändig von Rüttel jr. geschrieben, enthält eine *kurze Geschichte der Stuttgarter Fürstengrablege*, im übrigen wesentlich den gleichen Inhalt wie das vorher Beschriebene (Grabmäler und Erhaltungszustand), ist also offenbar auf Grund des Vorangehenden angefertigt worden; in einzelnen Angaben ist es etwas genauer. Es ist unterzeichnet:

«Andres Rüttel

m. p.»

Es folgt noch eine Zusammenstellung aller in der Stiftskirche *begrabenen* fürstlichen Ahnen, mit Zusätzen, teilweise von anderer Hand, und eine Zusammenstellung der noch lesbaren Inschriften im Chor, geschrieben von Rüttel jr.

Das *zweite* trägt einen *Schutz*umschlag mit dem Titel

Epitaphia Illustrissimorum etc.

von Rüttels Hand.

Innen findet sich der *eigentliche Titel* dieser offenbar dem Herzog vorgelegten *Reinschrift*, die an einigen Stellen erweitert ist.

---

[1] Ulrich der Vielgeliebte.

Der Titel lautet:

«*Probationsschrift*
die fürstlich wurttembergischen Begrebnussen Inn der Stifftkürchen in Stuttgardten betreffend.
1574. *A. Rüttel*
m. p.»

Rüttel jr. ist also Verfasser; *geschrieben* ist alles außer dem Titel von anderer Hand.[1]

In diesem Gutachten heißt es ganz am Schluß:

«Wo nun U g F u H jhe die zerbrochenen Grabstein mit ihren Wappen und Umbschriften wiederumb ergentzen zu lassen willens, möcht J. F. G underthöniglich zu rhatten sein, daß erstlichs der groß Allthar auß dem Chor gethan, diweill man selbigen ohn das niemand zue Nutz und dann also daselbst herumb die Grabstein so noch gantz In Kupffer und meß gemacht, an die wand ob dem gestüel aufgericht wurden, wie dan dieselben leichtlich undermauert, und oben mitt ainem gesimbs und Zierde Ingefaßt mögen [werden].

Souil aber die zerbrochen stein belangt, möchten auf dieselben durchaus die wappen wie die an den Thafeln gemhalett mit Schilten Helmen und Helmdecken In meß gegossen ergentzt, und über dieselben ain Meßin Tafeln zuer Inscription Anni Diei et Mensis gestelltt und eingefaßt werden. Und dannoch die allten Stein am andern Orth, so man sie umbkhert, und am gäntzisten seyhen, hiertzue dienlich sein. Doch stehen solches alles zuo J F G Verner bedenckhen und gevallen.»

Das Gutachten hat nach seinen Eingangsworten zur Voraussetzung «einen (also 1574 ergangenen) Befehl des Herzogs Ludwig, «betreffend unterschidlichen Bericht, welchermaßen die uhrallten fürstliche monumenta in der Stifftskirchen widerumben möchten ernewert und gebessert werden».

Dies ist der Sattler, Herzöge V, 30 gemeinte Befehl. Das von Sattler und Pfaff als Antwort darauf angesehene Gutachten von Rüttel und Osiander erging aber erst ein Jahr später und hat einen *andern*, wohl mündlichen Befehl zur Voraussetzung. (s. u.)

2.

Ueberschrift des Aktenbündels.

«Bericht Bedencken Decreta und andere schrifften betreffend die fürstliche Begrebdnussen Inn der Stifftkürchen S. Crucis zu Stuttgarten, wie dieselben mochten hinfüro wiederumb ergenzt und ernevert werden

1575.
1576.
1577.

[Außerdem verschiedene Notizen Rüttels jr. auf diesem Blatt, s. u.]

[1] Eine teilweise Abschrift dieses Stücks auch im Cod. hist. O. 18. der Landesbibliothek.

3.

Herzog Christof an A. Rüttel d. Ael.

5. Aug. 1558.

Unsern gruoß zuvor, lieber getreuer. Nachdem wir dir vor dieser Zeit beuelch geben lassen, mit unserm Baumaistern[1] dich zu berathen, wie und welchergestalt unserer Voreltern Grabstein wider zu erneuern und zu renovieren seien. So ist doch solches bisher verpliben, und underlassen worden, Ist derohalben unser Beuelch, du wöllest solches nochmalen mit Ihnnen, den Bauemaistern fürnemmen. Unterschidlichen Euer bedenckhen, samt dem Ueberschlag, was die Costen möchten, schriftlich verfassen, und die uns förderlichen zusenden. Verlassen wir uns. Dat. Kürcheim den 5. Aug. ao 58.

Christof Herzog zu Württemberg.

Unsern Houegerichts Secretario und lieben getreuen Andreae Rüttell.

4.

Gutachten von D. Lucas Osiander und Andreas Rüttel d. J.

(pr. 7. März 1575)

Durchleuchtiger hochgeborner Fürst E F G seyhen unser underthenig schuldig gehorsam jederzeit willige Dienst zuvor.

G F u. H Uff EFG gnedigen beuelch welchermaßen — dero — Vorälthern — — Monumenta alhie im Stifft wiederumb möchten zu ernewern sein, uns Inhelliglich verainigen und zu berathschlagen, haben wir die sachen böstes vleiß underthenig erwägen und nach Ingenomnen Augenschein souill erfharn, das gedachte grabstein ettwas bösers (Vermög der abgerißnen Visierungen) erscheinen, darzuo täglich jhe lenger jhe mehr Temporis injuria Inn märckhlichen Abgang gerathen, das ob sie gleichwol singulare Ornamentum vetustatis repraesentieren, so werden dieselben doch — — von wegen der Ungleicheitt, alls ein zuosamen gebeßert corpus Vom Täglichen Wandel nicht beständig verpleiben, sondern in wenig Jahren wiederumben abgenoßen, und deßhalben vergeblich Cost uflauffen. Derweegen die notturft allein erfordert, dern fürsten zue Wirttemberg sambt Ihren gemhaheln Sepulchra zu ernewern, so uß glaubwürdigen Documentis zu beweisen seyhen, [daß sie in diesem Stift begraben liegen].[2] dergestalt das gedachte Monumenta nicht uf den Boden wie vorhin beschehen besonder an die Mauren, hinder dem Allthar des Chors herumb, dessen woll gemangelt würdt [weil man ihn nicht zur Communion gebraucht] gestellt werden,

[1] In diesen Jahren kann es zweifelhaft sein, ob Joachim Mayer († 1560) oder schon Albrecht Dretsch gemeint ist.

[2] Das in eckige Klammern Gesetzte sind Randbemerkungen von der Hand Osianders.

und dieweil die Stain von den Bildhawern lange zeyt dartzu großen Costen möchten erfordern [auch leichtlich von fürwitzigen mutwilligen Jungen gesind verschlagen werden] Neben dem, wo solliche Monumenta gleich von Erz gegossen, das Pfund drey batzen oder wenigst zehn creutzer anlauffen, und dan mit der Illumination [weil der Messing sonst gern anlaufft, und mit der Zeit gar unscheinlich werden möcht] doppelter Cost würde angewendet; Ist abermhals unser underthönig bedenken, das villgemelte Monumenta auch nicht von Meßing (dieweill dieselbige ohne Difficultet hinweggerissen [oder gebrochen], auch longinquitate aetatis [wie gemeldt] anlauffend, verderbtt werden); besonder von Eysin Thafeln In form der Eyßin Oefen, doch beßer erhebt weder[1] dieselbigen uf allte Monier cum suis Imaginibus (wie dan gleichformige formularia [von vario militari habitu antiquissimo] Im Closter Schönthal, und anderen glaubwürdigen Picturis zu nemen) zu gießen und mit Oelefarben zu illuminieren oder weniger Costens halben mitt ainer Oelestainfarb (Inmaßen der Passion in EFG Schloß Cappel) anstreichen lassen [inmaßen dergleichen Eysene Monumenta (so mit farben ausgestrichen) in der Stifftskirchen zu sehen, welche am gießen fein lustig und rain gefallen].

Und sodann die Thafel ungefharlich zwölff Schuoch lang und sechs Schuoch braitt cum antiquis imaginibus, zu gießen abermhals die Nottnrft gibtt. Mag deßhalben der Ueberschlag von den Formschneidern und Gießern, wievill Centner ain Jede Thafl besonder haben, und der Abguß an gelltt aufflauffen, zu erkhundigen sein.

Damit aber aller Monumenten uffgeloffner Cost etwas gewißers in Erfahrung gebracht, so where nochmhals unser underthönig rhattsamlich bedenckhen. E F G hatten zuuorderst zuor beständigen Prob weylland dero F.G. Uhranhern und Graue Heinrichen zuo Württemberg (welcher — — — begraben ligt) die erst eysin Tafelln gießen lassen, und dan hernacher zue dero gnedigen gefallen, mitt den uberigen verners fürschreitten. Wouer dann herwiderumb der Cost höher denn zu uermuothen sein möchte, sich erstrecken solltt. So khünden vill ernante Thafeln geringert und allein die insignia cum brevi inscriptione sepulchrali in kurzer form gegossen werden. Welches alles zu E F G gnediger Approbation — — heimbstellen.

E F G

underthänige
gehorsame
Lucas Osiander, D.
Andres Rüttel, m. p.[2]

Bemerkung:

Ein kurzer Entwurf Osianders, ebenfalls bei den Akten zählt die wichtigsten 12 Punkte auf. Dabei wird u. a. konstatiert, es seien noch einer oder zwei der alten Steine ganz.

Der Entwurf trägt den Vermerk: 6. Martij 1575.

[1] = als.
[2] Beide Unterschriften eigenhändig.

5.

Albrecht Dretsch an Andreas Rüttel jr.

7. März 1575.

Günstiger lieber Herr Ewer Concept und Copey hiebey ligend so ich von Euch empfangen — — — hab ich desse Inhalts Mit allem vleiß ain mal zway drew überlesen und gefellt mir treffentlich wol und der maßen von euch alßo zierlich[1] gestelt, das Ich kain buchstaben darinn zu verendern waiß und bey mir gantz Nützlich und berathenlich fürgenommen und derhalben solche copey und concept allain sauber abzuschreiben und zu übergeben sein möcht verners beuelchs darüber zu gewarten wie sichs gepurt.

Actum den 7 martij Anno 75

E. williger

Albrecht Dretsch, pawmeister.

6.

Zwei Notizen Rüttels.

(Foliobogen ohne Nummer).

No. 1. den 8. Aprilis ao. 75 Ist mir aus beuelch M g F u. H durch Frantz Curtzen Secret.[2] angezeigt worden, das die letzt Visierung, die f. Monumenta zu Stutgart betreffend sol in das werk gericht werden; neben dem weiter zu erkhundigen, was der Formschneider von solcher Form zu schneiden bewilligen mochte, dan zu wivil Zentner so solches Bild gegossen anlauffen würde, samt den auffgeloffenen Kosten auch zuerfahren.

No. 2. Es ist von Albrecht Tretschen der Bildhawer zu Tüwingen M. Lenhard Bomhawer, furgeschlagen worden, welcher neben dem houe essen hat bewilligt die Form in billichen wercht[3] zu schneiden.

7.

Notizen Rüttels (21. Mai –20. Juni 1576).

(Kleiner Zettel, ohne Nummer).

Den 21. May ao 76 uß beuelch M g F u. H hab ich denn Herrn Cammermeister und Rhäten angezeigt, das sie Michel Thauren neben dem Bildschneider uff dem Eysenbergwerck zu Haydenheim[4] deßgleichen einen

---

[1] Sollte der schrecklich schwerfällige Stil des vorhergehenden Stücks damit wirklich im Ernst charakterisiert werden?

[2] Ursprünglich Geheim-Kanzlist der Regimentskanzlei, bekleidete er damals den wichtigen Posten eines Kammersekretärs der Hofkanzlei, vgl. Dienerbuch 46, 103. Ueber Frantz Kurtz als Geheimschreiber Herzog Christofs s. Pfister, Herzog Christof II, S. 48, 135.

[3] Wahrscheinlich = Wert.

[4] Vgl. Beschreibung des O./A. Heidenheim (1844) S. 79–82.

Güessern beschreiben sollen, am lengsten bis uff Zinstag nach Pfingsten[1] alhie zu Stutg. anzukommen. Und ist obgemelten hern Rhäten von wegen sein, Bildschneiders, ein schuld Zedel umb 2 f 40 k überantwurtet worden.

Cammermaister
Moser
Rörach
Peter Weren[2]

Am 12. Junij seiend obgemelte Personen zu Stutgarten erschienen und die Visierung des Monumenti in fünff Stück zugießen beratschlagt worden.

Dabei gewesen:

D. Osiander.
D. Georg [sc. Gadner], Michel Thauer
A. Rl. [= Andreas Rüttel], Balthes Moser.

Eodem die M. Hanß[3] Maler ein Klaine Visierung zuraissen beuolhen worden durch D. Georg Gadnern für sich selbs ohne Vorwissen m. g. F. u. H.

20. Junij hab Ich M g F u. H durch den Gronbacher[4] den historischen Fleugenwedel[4] sampt Graff Heinrichs Visierungen wiederumb überantworten lassen.

8.

Michael Geitzkofler an Dr. Gadner.

20. Juli 1576.

Edler hochgelerter dem Hern seind mein ganz willige Dienst jederzeit zuuor. insond günstig lieber Herr. Sein Schreiben vom 16. diß hab ich empfangen. Und obwohl derzeit Kein trefflich Bildhawer zu Augspurg vorhanden, so wiere doch Paulus Mair füer andere berhuembt mit dem ich dahin gehandelt, daß er sich auf den 26ⁿ diß von hinnen erheben und nach Stueggart ziehen wil, dem sol ein briefle an dem hern gegeben werden, und darauff alle anlaittung von Im empfachen, welliches ich dem hern zu begerter antwurt unvermelt nit lassen sollen, und thue jederzeit, was Ime dienstlich lieb ist.

Datum Augsp. den 20. Julij 76

Des hern
Dienstwilliger
Michael Geitzkofler.

[1] 12 Juni 1576.

[2] Cammermeister (oberster Beamter der Rentkammer) war Balthasar von Karpffen; vielleicht ist auch Wolf von Zülnhardt gemeint. Moser kommt nicht im Dienerbuch. Rörach war Expeditionsrath, Peter Wern Sekretär bei der Rentkammer. (Dienerbuch 109, 124).

[3] Hofmaler Hans Steiner, auch Steinmer und Steinmar geschrieben, † 1610.

[4] Um was für eine Persönlichkeit und um was für eine Schrift (Kalender?) es sich dabei handelt, war nicht zu eruieren.

9.

Das Empfehlungsschreiben Geitzkoflers für Mair.

vom 20. Juli 1576.

ist ganz kurz und enthält nichts Neues.

10.

Dr. Gadner an Herzog Ludwig.

26. Juli 1576.

Durchleuchtiger hochgeborner G F u. H, uf EFG genedigen muntlichen beuelch hab ich nachfrag gehalten, nach einem gueten bilthauer, der die vorhabenden epithia schneiden kunde, und hab ainen, genant Maister paulus maier, so ain Stainmetz und bilthauer, zu Augsburg erfraget, der beedes in stain zu hauwen und in Holz zu schneiden bericht sein sollte. Darauf hob ich vergangner tagen, dem fuggerischen Rentmaister desshalben geschrieben, der mich beantwortet, wie EFG hiebei genediglich zu uernemen haben, Sodann der gedacht maister seinem, in dem schreiben vermelten, erbieten nach, heut datumbs uff[1] sein wird, so ist sich zu uersehen, er mochte bis Sambstag oder Sontag[2] alhie ankommen. Demnach werden EFG jemand beuelhen, der nach notturfft mit Ime handele. So halt Ich in underthenigkeit darfür, EFG werden die gestellte Visieren noch in derselben gemach haben, die wird man Ime notthalb fürlegen müssen. Da werden EFG auch genedige Verordnung thun, damit dieselben zu deren handen gebracht werden, die mitt Ime handeln sollen. Thue EFG mich gehorsamlich beuelhen.

Datum Stuttgard den 26. Julij ao 76.

EFG

underthäniger Diener

Jeörg Gadner
Doctor.

Eingelegter Zettel:

Er selbst sowie B. Moser können die Verhandlungen wegen einer dienstlichen Reise nicht führen. Der Herzog möge jemand anderes bestimmen.

Adresse: Unter dem Namen des Herzogs heißt es: «herrn D. L. Osianders zu erbrechen». Dieser ist also in der Umgebung des Fürsten.

---

[1] = aufgebrochen.
[2] 28. oder 29. Juli 1576.

11.

D. L. Osiander an Rüttel.

28. Juli 1576.

Gottes gnad zuuor und alles guts sambt erpietung meiner gutwilligen Dienst. Ehrenuester fürnehmer lieber Herr und guter freund, Nachdem ein Bildhawer von Augspurg vielleicht morgen zu Stutgart würdt ankommen, der ein form soll schneiden, zu ein epitaphio, zu uersuchen, wie es sich von eysen wolte gießen lassen, Und aber Doctor Gadner, auch der Herr Moser verreiten müssen, und zu besorgen, daß Ir keiner möchte umb den Weg sein, so ist M. g. F. u. H. gnediger befelh, Ir wollet das gemalte Muster (welches auff m. g. F. u. H tisch in J. F. G. stuben liegt, und euch Maister Endreß[1] der schneider und silberkemmerer zustellen soll) dem Bildhauer von Augspurg zustellen, und im fleißig zaigen, das er es sol von funff Stucken schneiden, nemlich 1) das capital, Jt. die zwo seiten columnen und dann das stuck under die füeß. Unnd das bild für sich selbs, und soll die Sach also anschicken, das sich die stuck fein zusammenrichten lassen. Daran beschicht U g F u. H Mainung. Und wo es der maister wolte zu stutgart machen (da er euch bei der Hand hett[2]), wie hieuor die mainung gewesen, werden Ime die Heren Chammerrhät wol wissen ein Zedel zu geben, das er dieweil bis es verfertigt, möchte gen hofe gehen[3]; hiemit thue ich — — — —

Dat. Herrenberg den 28. Julij ao 76.

Lucas Osiander, D. m. p.

12.

Rüttel an D. Osiander[4].

30. Juli 1576.

Mair sei am 29. angekommen und wolle das Werk übernehmen. Aber die Visierung ist nicht zur Hand, da der Herzog den Schlüssel zu seinem «Studierstüblein» bei sich hat; die Herrn von der Rentkammer warten auf schriftlichen Befehl. Damit nun Mair, mit dem bisher «nichts Fruchtbarliches» abgehandelt werden konnte, nicht unnütz aufgehalten wird, bittet R. um umgehende Instruktion.

[1] Wahrscheinlich der unter den «Chammerdienern» (Dienerbuch 205) genannte «Enderiss Ganss, Schneider.» vgl. Dienerbuch 211.

[2] R. galt als Sachverständiger in künstlerischen Fragen. Vgl. Wi., S. 46.

[3] Zum Essen. Vgl. die Notiz über die Bedingungen, die Baumhauer stellte. (Nr. 6).

[4] Auch hier ist D. Osiander der Ratgeber des Herzogs in seiner unmittelbaren Begleitung.

Bescheid: (31. Juli; aus Nagold datiert), auf der Rückseite: Die Kammerräte sollen die Sache unterstützen — —. «Sonst liegt die Visierung, *wie sie D. Jörg gemacht*. In M g F u. H gemach uf dem tüsch. Darum solle daselbsten nochmalen mit allem fleiß nachgesucht werden.»

13.

Mairs Ueberschlag

(undatiert; nach der Reg. v. 2. Aug.)

Ain Verzaynus dises werckhs, was es ungefarlich costen und darauff gen wurden, wie volgt:

Erstlich das werckh wurd und müeste hoch werden in alem 11 werkschuch und die braiten 5 werkschuch und 4 Zoll ungefarlich.

Jetzund, wan ich es wil fleißig und künstlich machen, wie dan die fisierung, so SFG bei Hand, verdien ich 130 fl. daran, es sol auch ni beser als die fisier vermag gemacht werden: sondern Beser[1], Und wo SFG Beschwer hatte, wil ich das werckh machen und nichts fordern, sonder hab Ich wol gearbeit, hofe ich werd auch wol bezalt werden, den auch verstendig, so die arbeit und Kunst verstanden, inen heimgesetz haben[2].

Was jetzund das Gießwerckh belanngt, achte ich daruir, das zum besten und zum künstlichsten und fürstlichen sey, da ainer gegen hohen und Niderstannd wol besten kan und mag, von meß zu gießen und alles durchaus muß holl werden, schätze ichs ungeferlich die Schwere des ganzen Werckhs duraus auf $4^1/_2$ Zentner und von einem Zentner 40 fl.[3] zu gießen, es wirt und mueß auch das ganze werckh duraus fleißig müesen verschniden und ausgeboliert werden.

Was jetzund das Eysenwerckh belangt, sage ich, das mans nit kan fleißig zu weg bringen und keine Kunst daran legen kan dan es am gießen nicht scharpf, zudems sich nicht lassen verschneiden auch alles hinden am rüggen durchaus gelad[4] wird und wol erachten kan, das es das gantze Werkh woll auf 10 Zentner schwer wird hinauslaffen, also habt ir mein einfeltige meinung und verstand. Was jetzund SFG zue meind, gilts mir gelich

Paullus mair Bildhauer
und Bürger in augspurg

14.

Notiz Rüttels (29. Juli – 3. Aug.)

(auf dem Umschlag für Nr. 9.)

Den 29. July ut s[5] ist M. Paulß Maier zu der Sonnen alhie ankommen und hernacher den 3. Augustj von Stutgarten hinwegzogen, derhalben

[1] Nicht böser, sondern besser.
[2] Er stellt das Urteil über den Preis sachverständigen Leuten anheim.
[3] Lesung nicht ganz sicher.
[4] Sinn offenbar = massiv. Sprachlich wohl = beladen, beschwert.
[5] ut supra?

dan ime uß beuelch hern Balthassars Mosers durch den landtschreibern Erhart Stickeln 11 glden 11 Kr zur hin und widerzerung gegeben worden, doch hat er zur Cronen 4 Malzeit und 2 Schlafftrunk von obgemelten gelt selbs ausrichten müessen. und der Kastkeller[1] dem gedachten wirt das fuoter uff M G F u. H Kosten erlegen lassen laut Zedels.

15.

Gutachten der Räte.

4. Aug. 1576.

[offenbar zusammen mit dem Ueberschlag Mairs an den Herzog gesandt]

Nach einer Rekapitulation des Tatbestands heißt es:

«Dieweil dann — — solcher Bildhawer mit seiner Arbeit eben hoch, und da solche Begräbnussen von Eysinwerck EFG meinung nach gemacht werden die vom gefell nit so rain allß von Maßwerckh, zue dem auch das Eisin an dem gemeur von der Winterfeuchten (ob solche schon vergullt und angestrichen Schaden empfahen, und verrosten würdt, Im fahl dann selbiges von meßwerckh da es am lustigsten und schönsten) gefertigt werden, würde es ein sehr großen Unkosten, und jedes ungeuar uf 400 fl. erfordern; So haben wir deswegen heut dato die sach underhandt genommen, auch den Bawmeister Albrecht Tretschen und Friedrich Büchsengießer[2] darzue gezogen, — — — — bedenckhen, EFG hetten jetzmallst zur Prob allein zwaj monumenta, allß dero Uranherrn und Aberahnherrn, weilland Graue Ulrichen und Graue Heinrichen Sohn und Vattern — — — —, von meßwerckh verfertigen, doch zuuor weitere Erkundigung holen lassen, als zu Ulm, Nüremberg und Nerlingen, da es auch feine Bildhauer und Formschneider haben soll, wie solche ufs allernehest[3] zu machen, und da EFG gesinnt, die also von meßwerckh machen zu lassen, möchten dieselb, weil Früderich Büchsengießer die alhie im Zeughaus zu gießen getraut, dannoch damit etwas nehers[3] dann obgemellter Ueberschlag vermag, zuekhommen.

Wolff von Zülnhardt m. p.
Balth. Moser m. p.
Andres Rüttel m. p.

---

[1] Die Kastkellerei in Stuttgart war die rentkammerliche Kellereibehörde für Stadt und Amt, zugleich auch eine Art Zentralkellerei für das ganze Land.

[2] Friedrich Keßler, nicht der Dienerbuch 564 genannte († 1616), sondern sein Vater.

[3] billigst, billiger.

16.

Lucas Osiander an den Herzog

7. Aug. 1576.

G F u. H. Ich hab alle beigelegte Schrifften — — — — gelesen, und wiewol ich nochmalen — — dafür hielte, daß es in Eysenwerck stucksweise zuwegen zu pringen wer, und in den Kirchen zu Stutgarten etliche dergleichen eysene tafeln sein, welche mit farben, gold und silber fein herausgestrichen, und dennoch sich von keinem Wetter oder Winterfeuchte noch der Zeit verendert, Jedoch da es je sollte von meß gemacht werden, und EFG einen solchen großen Kosten auffzuwenden nicht bedenklich, steht solches zu EFG gutbedünken, — —.

Und schlecht der Bildhawer Paulus Maier von Augspurg den Zentner Messing zu gießen für 40 fl. an, vermeind, daß ein stuckh werde ungefehrlich wegen fünffthalben Centner, wurde ein stuck (souil den Messing belangt) kosten . . . . . 180 fl. Wenn aber das pfundt Meß oder Büchsenzeug kostet 3 batzen, so treffen 4½ Centner (der Materj nach) 90 fl.

Was es aber ferner aufzuberaiten kosten würde, selbige Arbeit weiß ich nicht zu schetzen, dann mir nicht wissend, welchergestalt EFG dem Friderich Büchsengiesser in dergleichen sachen den willen zu machen pflegen, ob es dem taglohn oder dem werck nach gerechnet werde.

Was den Bildhawer anlanget, wiewol er vom stuck 30 fl. fordert, und es eben genug, wo nicht zuuil, jedoch, weil er bei der Hand ist, und da man von anderen orten solte andere personen bekhommen, vielleicht noch mehr kosten auflauffen möchte, Steht es zu EFG gnedigem willen, ob sie es also wöllen mit diesem Bildhawer (dem ohne das die Zerung und sein Versaumnuß muß ausgerichtet werden) versuchen lassen, das er zway monumenta schneide und folgends der Büchsengießer nach und nach selbige verfertige. Solte EFG ich zu underthenigem nicht verhalten, derwegen bittend, EFG wollen solches von mir (als dergleichen sachen nicht verstendigen, Im besten und in gnaden vernemen.

— — — Act. Calb 7. Aug. anno etc. 76.

EFG

undertheniger
gehorsamer

Lucas Osiander, D.

Bescheid (Rückseite).

— — — So ist J. F G. gnediger beuelch, daß man den Bildhawer also zwey monumenta für — — — stücksweise schneiden oder hawen und dann dieselbe von Eysenwerckh güessen und also hiemit versuchen lasse — — —. Und damit man hienach desto besser mit dem Eysenwerckh oder Messing fürgehen köndte, möchte Inmittels gehn Nürnberg Ulm und Nördlingen durch einen bekannten, als den Moser oder einen andern, umb fer-

neren bericht fürderlich geschrieben und erkundigt werden. ob solch werckh also von Eysen zu machen, würdet ohne zweifel, bis solch bericht einkombt, der Bildhauer vertig, und köndte man hernach nach gelegenheit befundener sachen verners, was am Rathsamsten, fürnemen. Act. Calw 9. Augustij 1576.

M. propria.

17.

Paul Mair an Rüttel: 5. Sept. 1576.

(praes. 5. Okt. 1576).

Adresse:

Dem Ehrsamen und fürnemen hern Andreas Rittell fürstlich und wirttembergerisch seiner gennaden Verwalter meinem Insondern günstigen Herrn zu behändigen

Stuggart.

Ersamer freundlicher lieber Herr Rittell Euch sein mein ganz underthenig dienst zuvor bereit. Nachdem ich nue von Euch abgeschayden und auff dem beruwett mir ungefarlich in 14 tagenn ain antwurtt zuerbietten, samt einer Verehrung[1] meiner mie und Verseumnus ist mir die weyll aber so lang worden und nicht hab kinden underlassen dieweil ich Einen botten gehabt, Euch zu schreiben, und wist lieber Herr, das ich nicht wol heim komen bin, dan das roß mit mir auf der alb gefalen und mich hart getrükh hatt, zum andern woll ich geren wissen, wie die sach mit der arbait beschaffen war, ob SFG anderst bedacht sich etwan von stain zue machen und wan dem also das SG von stein haben wold, kind mans wol von marbelstein schen machen, und alles durchaus schen kan geboliertt werden, wie ich dan Junkher Hanns woll vom stamheim und geisingen nechst kinfftig bey 10 wuchen ain sollichen arbait auch gemacht hab, und mir gleich gilt, ich arbait in Holz oder in stain wolte SG von marbellstain haben, wil ich im ain sohgeschaffenen arbeit machen, bit Euch ganz freundlich, wolt meiner im besten gedenckhenn der arbeit halben, und auch meiner mie und Verseumung ich wils umb Euch vergleichen, bit wolt mir bey[2] Zeiger diesem bottenn widerumb bescheid schicken — — — Dat. Augspurg den 5. septembris 76 jar.

E. W. U.[3]

Paullus mair Bildhawr
der jung daselbs.

[1] Verehrung ganz im Sinn von Honorierung, Honorar.
[2] = durch. Die Ausdrucksweise ist häufig.
[3] EWU = Euer Würden untertäniger.

18.

Mair an Rüttel; 9. Okt. 1576.

Laus deo anno 1576 den 9. Oktober in augspurg.

Ersamer — — — Herr Rittell — — — demnach ich Euch nechst bey Einen augspurger geschryben, aber mir von Euch keine schriftliche Antwort nicht worden ist, allein mir der bott mintlich angezaigt von Euch, das ich mieß das werkh schneyden und alsdan noch von meß gegossen werden: wolde ich geren von Euch einen gründlichen Bericht haben, wie ale sach beschaffen, derhalben mein gantz dienstlich bit, welt darmit gemuett sein, und an SFG anhalden, damit ich einen aigentlichen bericht hab, aus der ursachen, das noch ein fürtrefflichs werkh zu machen vorhanden ist, derhalben ich geren wissen wold, woran ich war, kind ich mich darnach zu halden, was SFG begeren ist, ales miteinander anzunemen, oder ain stuckh allain zum muster zu machen ist mir ales lieb wirt SG wol sehen, und andern, die es dan verstannd, was mein arbait ist, bit Euch ganz dienstlich, wolt hierin gemiet sein, damit ich nicht verkirtz werd, und mir bey ainem augspurger botten — — — schrifftlichen antwurtt zuschickenn. — -- —

EWU

Paullus mair Bildhawr
der Jung daselbs.

19.

Rechnung des Hofmalers Hans Steiner

(praes. 23. Okt. 1576).

«volgt was ich m. g. F. und H. gemaldt hab.

Anno 1574 den 10 augustus habendt mir JFG gnediglich auferlegt und beuellen lassen, durch den hern Rewstratter Andreas Rittell, daß JFG ain fißierung stellen soll zu den fürstlichen monumenta die 16 amatta[1] mit farben gemaldt mit schennen farben sampt 4 großen bildern auf ain Regallbogen in mainen Costen gar miesam hab daran verdiendt

Summa drey guldin.

[hiezu *Randbemerkung Rüttels:*

«Diese Visierung ist bey den andern Württembergischen gehaymen sachen, in ainen verschlossen trüchlin, so in m. g. F und H Studierstüblin steet, verwart und uffgehept worden»]

[1] Lesung unsicher. Das Wort ist korrigiert.

Weitters habendt mir JFG gnediglich auferlegt und beuellen lassen, das ich noch 3 fißierungen stellen soll, auch zu gemelltem Epentaffium durch den Hern Andreas Rittell das hab ich auch gedan hab auch an aim verdiendt ain halben guldtin dut summa zu samendt

anderthalben guldin.

[hiezu *Rüttel am Rand:*
«liegt bei den actis, ltra B signiert»]

Weitters hab ich auch aus beuelch m. g. F und H ain große brinziballfißierung auf bapbeir gemaldt und aufgebapt auf duch 10 schuch hoch 6 schuch braidt ist auch miesam habs auch in meinem costen gemacht hab auch daran verdiendt sex guldin dan sie vill müeh genummen hat und lange weill

dut diese summen sex guldin.

[*Am Rand:*
von Rüttel: «bei der Registratur vorhanden»
von späterer Hand: «nit mehr dabey»]

Letzlich hab ich wiederum ein fißierung auf ain Regallbogen gerissen und gedust in gleicher gestalt wie die ober allain nit auf die selbig ardt mit den seillen und Crumbergemendt sunsten aber mit den wepnerlewen und gsimsen und zedell und Kaptell hab auch an gemeldter visierung verdiendt ain guldin.

[am Rand: wie bei dem vorigen Posten]

Dundt diese 4 posten zu samendt ailff guldtin und achthalben batzen gefertig anno 1576

EFG

undertheniger
gehorsamer
hans Stainer
Maller.

Anmerkung zu Nr. 19.

Seile, d. h. durch Löcher durchgesteckte Schnüre mit Früchten etc. und «Crumbergemendt», d. h. krumme, aufgerollte Pergamentstreifen, sind sehr häufige und bekannte Requisiten der dekorativen Bekrönungen an Grabmälern und andern Monumenten jener Jahre. Mit «zedell» ist die Inschrifttafel gemeint, die oft in Form eines Pergamentstreifens gegeben wird. Ich gebe die Deutung mit Vorbehalt, weil die etwas fahrige Handschrift des Hofmalers kein ganz sicheres Entziffern gestattet.

20.

Notiz Rüttels.

(Foliobogen)

Den 16. Novembris ao 76 haben die hern Cammerrhät die sachen von wegen der f. Begrebdnussen zu Stutgarten fürhanden genommen und einhelliglich beschlossen, daß die Visierung sol gehn Ulm einem Bild-

schnitzer geschickt und erkhundiget werden, was für uncosten des schneidens halb daruff gehn mochte, alß dan hernacher gedachte Visierung hanß Rayser goldschmid gehn Augspurg überschicken und darbei schreiben, was er ferner mit M. Pauls Maier Bildhawer und formschneider daselbsten handlen sol, dieweil M g F u. H gnedig bedacht allein in eysen von fünffstücken und nit mit Messing schneiden zu lassen und deshalben bei Ime erkhundigen, was er daruon zu schneiden begeren wird, solches alsdan bei ehster Gelegenheit zur Kanzlei berichten.

Cammermeister
Chr. Thumas[1]
Balth. Moser

Die Visierung, so ich obgemelten hern Rhäten übergeben, sol an der hohe 10 schuch und an der Braytin 6 schuch haben.

[am Rand: «liegt wiederumb bei den Akten»]

Nota:

herr Balthassar Moser hat gedachte Visierung mit sich gen Ulm gefurt und mit dem formschneider[2] abhandlen wollen, dieweil er aber zuuil gefordert, ist es also bis anhero verbliben.

21.

Mair an Rüttel

8. Februar 1577.

Inhalt:

Auf sein früheres Schreiben hat er die mündliche Antwort erhalten, daß er den Auftrag bekomme. Er wartet aber immer noch auf genauere Anweisung und möchte deshalb nochmals mahnen, seinetwegen und wegen des (Augsburger) Gießers, «dan mir sunst auch ale beraitt an andern ortten mit arbeitt wurden beladen werden». Letzteres möge dem Herzog vorgetragen werden. «Was aber das werckh belangt, bin ich und der Gießer dahin bedacht ein stuck, aus beuelch doch SFG, zue Augspurg zu machenn, wo es S. G. also gefellig.» Doch ist er auch bereit, mit dem Gießer nach Stuttgart zu kommen, und dort mit dem Herzog zu verhandeln. Er bittet nochmals dafür zu sorgen, daß sie nicht verkürzt werden, und erinnert daran, daß er seinerzeit seine Zusage erfüllt und einen rechtschaffenen Gießer beigebracht habe.

---

[1] Damals Expeditionsrat bei der Rentkammer. Dienerbuch 14, 37, 109.

[2] Vielleicht Hans Allgeyer? Von ihm gibt es ein nicht lang vorher (1568) entstandenes Bronzeepitaph in der Pfarrkirche in Radolfzell. Vgl. Probst, Archiv für christliche Kunst. 1893, 26. (An Mair selbst zu denken, erscheint, so wie der Text lautet, doch nicht das Nächstliegende.)

22.

Mair an Rüttel.

1. März 1577.

Mair ist bis jetzt ohne Antwort auf sein letztes Schreiben und bittet dringend um Bescheid, «sonderlich auff des Gießers an mich fülles anhalden». Ist der Herzog noch der Meinung, einen Messingguß (!) machen zu lassen, so will er samt dem Gießer auf seinen Wunsch sofort zuziehen, «auch dasjenig, so ich Euch verhaißen, zue machen zur uererung, mit mir bringen». Er wiederholt das Angebot einer Marmorarbeit und bittet um Nachfrage bei Junker Hans Wolf von Stammheim über das für diesen gelieferte Werk. Einliegend sendet er ein Schreiben an den Herzog selbst und bittet um schriftliche Antwort.

Registrata: Praes. 6. Martij ao 77 respondi die VII ejusdem. [Rüttels Hand].

23.

Mair an den Herzog.

1. März 1577.

Inhalt:

Recapitulation der bisherigen Verhandlungen und Bitte um endgültigen Auftrag. Marmorgrabsteine hat er auch «andern fürsten und Herrn» gemacht.

Schluß:

«Bitte auch EFG ganz underthenig wolle mir lasen bey diesem augspurger botten schrifftliche antwurtt widerfarenn lassen, daß ich mich weiß sampt dem Gießer zuuerhalden, dan sunst mir auch bei andestern von arbeitt halben angeredt worden seyen, allein mir und zu forderst auff EFG antwurtt gewardett, thon hiemit EFG im schutz des hechsten beuelhen

EFG undertheniger

Paullus Mair
Bildhauer und Mitbürger
daselbs.

24.

Mair an Rüttel.

17. März 1577.

Laus Deo anno 1577 den 17 martij in augspurg.

Mein freundtlichen grueß und gantz willig diennst zuuor günstiger Lieber Herr Rüttl Euer Schreiben ich hab empfangen und vernomen in dem ir meldet, daß dem Johan Raiser goldschmied die fysierung Ibergeben.

bin ich ganz woll dermit zuefriedenn, dan er der Kunst und arbeitt wol verstendig ist, beger auch anderst nit, wie ir wol in meinem nechsten schreiben verstanden habt, das ich das werkh beger gut und fleyssig zu machenn, damit JFG ein Ehr und mir ein lob: zum andern irs welt JFG für halden, das es wol gewaltig und künstlich sehenn wurd, wan der kiriß erhaben gemacht wurd: und nit gar zu flach: wie ich bey andern fürsten und Herzog gesehenn, dan ich gerne ain lob daruon wolte sagenn, und kind wol erachtenn, das ichs mach wie dan JFG begert, aber meinen guten ratt geb ich allso darzu, wie ich dan auch mündlich mit dem hern zu stuggartt geredt hab, auch beger ich anderst nit, als ain werckh wie dan die fysierung ausweist zu machen kan man sehen was darauff gett beger nicht mer als was ich verdien und wert ist: so kan ich mich mit der andern arbait durchaus geleich halden, mit der arbait und mit der bezalung, damit JFG und mir billig und recht gescheh: dieweil vill der arbeit mueß gemacht werden: ist es meines erachtens am besten, man versuch zuerst mit ainem stuckh. Weitter so schick ich Euch das buch auf Euer begeren darin Ir werdt allerlay fazyonen von kiriß finden die alt sennd; was dan darinnen zu dem werckh würde dienlich sein, welt ihr fein mit ainem brieflich verzaichnen, und bit Euch hieneben, welent das buoch also bey Eueren handen behalten, damit mir nichts werd hieraus abgezaichnett, darumb ich euch wohl vertrawe und besers [1]. ferner: ich schon im werckh bin, so ich Euch verhaißen und wills gott bald soll ausgemacht werden, ich waiß wol das es Euch und anderen woll gefallen wird, und alsdann wils gott fleißig Einmachen wil, und Euch sol Iberantwurtt werden, mugt Irs wol wan es Euwer gelegenhait ist: JFG oder Irem gemahl fürtragen, ich kan wol mit gottes Hilff der gleichen arbeit mer machen, hiemit im Schutz des hechsten Euch thon beuelhenn. Amen.

E. underthenig:

Paullus Mair
Bildhawer etc.

25.

Umschlag mit Rüttelschen Notizen.

Dez. 1576 — Juni 1578.

Dieser Umschlag, jetzt leer, enthielt ursprünglich die Skizze zu dem Denkmal. Darauf beziehen sich die beiden Vermerke:

«praes. VII. Dec. 76 per Balth. Moserum»

und

«17. Dec. Ao 76 M. Paulus Maijer Bildhawer gehn Augspurg überschickt»

[1] = und noch (um' Besseres (vertraue ich Euch).

Außerdem hat Rüttel den Umschlag zu folgenden Notizen benützt:

«Den 22. Aprilis A° 77 hat mir M g und H widerumb beuolhen graff Heinrichs etc. Epitaphium in fünffstück schneiden zu lassen»

«Rayser rediit ex Augusta 20. Aprilis A° 77».

«Nota. 18. Junij ao 78 hab ich gedachte Visierung von M g F und H widerumb begert aber solche nicht mehr bekommen khönden, dan sie verlegt worden.»

26.

Weitere Notizen von Rüttels Hand.

[Sie finden sich teils auf einem Oktavblatt, teils auf dem Umschlagblatt für den ganzen Faszikel.]

Das Oktavblatt lautet:

«Memorata
Nota.

Johan Rayser Ist nach der frankfurter Meß von Stutgarten uß widerumb haymwerts gehn Augspurg gezogen und anzeigt, In 8 tagen widerumb bei M g F und H alhie zu erscheinen.

Eodem die princeps Bobelingae fuit.

Act. d. XI. Aprilis A° 77. Redijt ex Francofordia die 8. April. A° ut s.

Nota. In vigilia Paschalis die VI Aprilis hat M g F und H widerumb der monumentorum halber angemandt.»

Die auf dem Umschlagbogen enthaltenen Notizen, soweit sie nicht Wiederholungen sind, lauten folgendermaßen:

«Den 27. augusti a° 77 bin ich widerumb der Begrebnussen halber angemandt worden.

Den 16. sept. a° eod. hab ich den Raysern alhie zu Stutgart angemandt. discessit Stutgardia ad nundinas Francofordianas.

Den 22. Sept. hab ich Johan Raysern ein Schreiben an Paulus Mayern gen augspurg überantwortet.»

27.

Rüttel an Mair (Konzept)

28. April 1577.

Außen (Hand Rüttels)

«Johan Raysern zugestelt zu überantworten [1]

Die hohe | des Monuments | 10
Brayte | | 6 sch.»

Inhalt:

Rayser wird ihm, dem Mair, auch die «Visierung weiland des hochgebornen Fürsten und herns Graff Heinrichen zu W. etc. Begrebdnus und Grabschrifft belangend» übergeben. Da nach Beschluß des Fürsten das

[1] an Mair zu übergeben.

Epitaphium von «Eysenwerck» gegossen werden soll, so soll Mair die Patronen in 5 Stücken schneiden «des fluß halben». Etwaige Mängel an der Visierung sollen dem Fürsten berichtet, andernfalls sofort mit dem Werk begonnen werden.

Randbemerkung (Rüttels Hand):

«Dieweil m. g. F. und H. euer Augspurgisch gschlechtbuch beih andern und diesmals mit M. G. Friedrich zu Brandenburg von Stuttgart aus verruckt, wil ich zu S. F. G. Heimkunfft dasselbig erfordern und euch bei ehster Gelegenheit widerumb überschicken.»

28.

Mair an Rüttel

23. Okt. 1577.

(mit Bescheid vom 14. Nov.)

Inhalt:

Mair antwortet auf ein (nicht erhaltenes) Schreiben, das ihm Rayser am 22. Okt. übergeben hat. Wenn gesagt und auch dem Fürsten hinterbracht worden sei, er habe die Arbeit liegen lassen, und andere Aufträge angenommen, so sei dies unwahr. Vielmehr habe er sofort nach Empfang der Visierung begonnen und hoffe am 18. November fertig zu werden. Hätte er mehr solcher Arbeit kundige Gesellen gefunden, so wäre es noch rascher gegangen. Er versichert, daß er andere Aufträge gehabt, aber ausgeschlagen habe, und fragt an, ob das fertige Werk in Augsburg besichtigt oder von ihm nach Stuttgart gebracht werden soll.

Unterschrift

E. W. U.
Paullus Mair Bildhauer
P. N. B. M.[1]

Die Rückseite enthält einen *herzoglichen Bescheid.* (Das Schreiben wurde also dem Herzog vorgelegt.)

«Andreas Rüttel solle zuuorderst MGF und H [mitteilen], ob man sollich werkh mit 2 Rossen herab füren könde oder ob nützlicher, daß man solches aldoben aufdinge oder wie es mit wenigsten costen gehn Stutgart zu bringen. Alsdan will sich JFG verners deßwegen resoluieren. Act. Schorndorff 14 Nouemb. 1577.

Ex. Comm. Dni Principis.

In dem Mairschen Schreiben findet sich am Anfang folgende *Randbemerkung* von anderer Hand:

«Dies ist aus Anstiften des Raysers geschehen; dan er besorgt, die Arbait möchte hinder sich gelegt worden sein».

[1] Was diese Abkürzung bedeutet, vermag ich nicht anzugeben (per nostram propriam manum?).

29.

Rüttelsche Notizen

auf dem Umschlag des Bescheids zu 28).

Den 18. Novembris ist Johan Rayser an houe gen Schorndorff geritten, und will alle sachen förderlich der fuehr halben verrichten, und umb fernern beschaid anhalten.

Den 20. Novembris hab ich Paulus Maier bei dem Hannß Raysern widerumb geschrieben, mich der fuhr halben und wievil Centner die form schwer sein mochte, uff das beldest zu berichten.

Den 4. Decemb. 1577 Ist obgemelter Bildhawer zu Stutgarten ankomen.

30.

Osiander an Rüttel.

22. Nov. 1577.

Inhalt:

Der Fürst hat früher befohlen, «ein form schneiden zu lassen, die in sand getrückt volgends von eysen ein Epitaphium zu ainem Muster zu Haidenhaim gegossen werde, damit man die Prob sehen und einen gewissen Ueberschlag des costens machen und JFG sich endlich des ganzen Werks halben resoluieren möge». Das Holzmodell, soll, um Kosten zu sparen, sofort nach Heidenheim geführt werden, entweder als Rückfracht von den Fuhrleuten, die mit Wein nach München fahren, oder mit Klosterfuhrwerken aus Königsbronn oder Anhausen. Osiander bittet um Bericht über die Kosten der Bildhauerarbeit abgesehen vom Transport.

«Dat. Kirchaim under Teck 22. Nov. a° 77».

31.

Goldschmid Rayser-Augsburg an Rüttel.

29. Nov. 1577.

Erenttvester Her. E. E. Sein mein gantz wilge dienste zuuor, ferner wist hiemitt dem Mayr byldheuwer das epenttaffion zu enttpfachen, darfür man hatt nitt weniger als fl 8 nemen wellen der ungeschicken ladung halber, hatts nit wollen nach dem Centtner annemen. Doch ist der mayster auch darein gedingt, das er auch hinab fare. Wollte gerne neher sein abkomen[1], aber disc ortts nit sein wellen, derhalb wollen ine fl 8 hollen lassen. Domitt was den herrn lyeb und denstlych ist. Dattum den 29 novembrj ano 77, zu Agstpurg.

[1] = hätte gern billiger abgeschlossen.

32.

Rüttel an Osiander

5. Dez. 1577.

(mit Bescheid vom 7 Dezbr.)

Inhalt:

Johann Rayser, der am 20. Nov. zum Bericht über das Gewicht des Modells aufgefordert wurde, hat unterdessen ohne Vorwissen des Bildhauers den Fuhrknecht eines Marbacher Bürgers mit dem Transport beauftragt. Der am 4. Dez. in Stuttgart angekommene Bildhauer will das Modell weder ihm, noch vollends den Räten zeigen, sondern beruft sich allein auf den Herzog: er wollte es auch nicht in Heidenheim lassen, sondern hat es in Stuttgart «Inn die Canntzlej Liberej überliffert». Rüttel hat es einstweilen in Verwahrung genommen und bittet um Instruktion.

Bescheid.

«Die fuor solle bezalt[1] und der meister zum essen gehn hof gelassen werden, bis M g F und H selbs dahin komt. Da es aber Ime so lange zu warten beschwerlich, solle Andreas Rüttel solches samt einem Chammer Raht und zuuorderst dem Oberuogt Leyningen[2] auch ainem Bawmeister besichtigen und mit Ime uf das genähest abhandlen und Ine damit abuertigen.

Act. Bebenhausen 7. decemb. 1577.

Manu propria.»

33.

Notizen Rüttels.

(Foliobogen)

Dez. 1577.

Den 4. Dezember ao 1577 hat M. Paulus Mayer die geschnittene form des Epitaphii gehn Stutgarten gebracht, ohnegefahrlich zu 4 1/2 Centner schwer, daruon — — — bezalt worden.

Den 12. Dezember 1577 hat M. Balthassar[3] schreiner, die geschnittne form des Bildhawers von Augspurg In M g F und H Cammer uffgericht.

Den 13. ejusdem ist von dem Balthas Moser außer Beuelh M. g. F. und H nach einem gießer gen Haydenhaym abgeuertigt und Michel Thauren deshalben zugeschrieben worden.

Den 14. ejusdem ist von M g F und H beuolhen worden mit dem Bildhawer abzuhandlen.

---

[1] Der Betrag ist verrechnet L. R. 1577/78. S. 370.
[2] Dienerbuch 539: Erasmus von Laymingen, in diesem Amt seit 1570.
[3] wahrscheinlich Balthasar Kretzmaier.

Uff Sontag 15 ejusd Ist allerdings mit M. Paulus Mayer Augspurgischem Bildhawer im Beisein der Herrn Erasmus von Layningen, Oberuogts zu Stutgart hern D. Lauxen Osiandern hoffpredigers, Andreas Rittels, hannsen Stayners Hoffmalers und Hans Bawmanns Steynschneiders[1] von wegen der geschnittnen form — — — für allen uncosten und zerung hin und wider abgeredet und beschlossen worden hunderdt Neuntzig vier gldn und ain ortt zu erlegen.

Zedl so dem landschreiberey Verwalter geantwurt möge werden.

Unsere Landschreiberej Verwalter sollen M. Paulus Mayern — — — erlegen und bezalen, welches Inen In Irer Rechnung passiert soll werden. Act. den 16. Decemb. a° etc. 77.

Not. Uff obgemelten tag haben der Her Oberuogt und ich mit gedachtem Bildhauwer uff achzig weyter handlen und dem von der hie oben Summa gelts abbrechen wollen aber nichs fruchtbarlichs khonden verrichten.

Act. hora 3 pomeridiana.

Der Zedl in die landschreiberey ist dem hern Camer Secretario Melchior Jaegern widerumb zu underschreiben geantwurt worden. Den 17. decemb. Ist obgemelter Bildhawer bezalt und abgefertigt worden.

Eodem die Ist Gilg Hesser Gießer von Kunigsbrun[2] zu Stutg ankomen, darauff dan die form In M g F und H gemach widerumb abgehept und In dem Thiergarten zerlegt ist worden.

Den[3] — — — hat Friederich Kesler dasiger Zeugmaister die Visierung uß beuelch M g F und H usser schneeschuß zu selbs handen genommen und dieselbig In das Zeughaus verwahren lassen.

34.

Aufzeichnung Mairs über die Kosten seiner Unterkunft.

(ohne Datum).

«Was ich meinem Wirth Hans Steckhen Schuldig bin und verzert hab.»

Erstlich wie ich vormals bej Im alhie mit ainem Pferdt, von wegen
JFG noch 6 maß haber und Stallmüech . . . . . [4]
Mer wie ich Jetz daß mal Alher kummen zu morgen bei Im gessen kr. 15.
Mer umb 3 Maß wein und Brot zu under[5] und schlafftrünck . . kr. 20.
Mer hat er mir 4 mal die oberstube eingewermet . . . . . kr. 30.

J. S. 1 fl 5

[1] Hans Baumann, in den L. R. fast immer Goldschmid genannt, ist als Medailleur und Siegelschneider durch L. R. bezeugt. Vgl. über ihn auch Giefel, Lit. Beil. zum Staatsanzeiger 1904, 127.

[2] Ueber ihn ist bis jetzt nichts bekannt.

[3] Datum fehlt.

[4] Kein Betrag ausgesetzt.

[5] = Vesper.

Ich Paulus Mair Bildhawr und Mitbürger in augspurg bekhenn wie ob stett das ich von wegen JFG Herzog Ludwigs zu W. das alda schuldig bin, wie billich und Recht ist.

35.

Jacob Schropp[1] an Rüttel.

14. Dez. 1577.

Inhalt:

Anfrage, ob er auch zu der in Stuttgart stattfindenden Beratschlagung über den vorzunehmenden Guß vom fürsten werde beigezogen werden, wie er dies mit Rüttel verabredet habe. Er hat nämlich auf 18. Dezember[2] eine dringende Einladung nach Tübingen zum «Doktorat» des Sohnes von Kirchenrats-Direktor Entzlin.

36.

Rüttel an Schropp.

18. Dez. 1577.

Bericht über die Verhandlung mit Mair, dann fährt er fort:

«Was dan E E schreiben anlangt, khan ich derselben nicht bergen, daß der Königsbrunnisch Gießer Gilg genandt gesterigs tags bei uns ankommen und sich eines theils des corporis halben zu formen beschwerdt vermainend dasselbig zu tieff geschnitten sein, wiewol wir alberaits die form außer M g F u. H Cammer in dere Thiergarten tragen lassen und daselbsten abformen wollen, dan dreierlaj Sand[3] dazu haben und danocht besorgen müessen, daß solcher sand vergebenlich sein werde.»

[Es folgt Persönliches.] Dat. Stutg. 18. Dec. 77.

EE. dienstwilliger Schw[ager]
alzeit

A. R. m. p.

37.

Oktavblatt von Rüttels Hand mit der Epitaph-Inschrift.

Epitaphium Henrici Co Wirtembergensis.[4]

Illustrissimus Princeps et D. D. Henricus Comes Wirtembergae ac montis Peligardi etc. fatis concessit in vigilia Palmarum Anno Christi MDXIX Aet. LXXII.

---

[1] Propst zu Denkendorf, 1578 oder 79 Abt in Maulbronn, † 1594. Dienerbuch 274, 312.

[2] Mairs Abfertigung und wohl auch Abreise fällt schon auf den 17. Dezember.

[3] Gemeint ist feiner und gröberer Sand.

[4] Der Text stimmt mit der Inschrift an dem jetzt in Urach befindlichen Modell überein.

II.

DIE PERSONALIEN DES AUGSBURGER BILDHAUERS «PAULUS MAIR DER JUNG»

(nach Forschungen im Augsburger Stadtarchiv).

Um Mairs Persönlichkeit festzustellen, bieten sich im Augsburger Archiv vor allem die Steuerlisten dar.

Die Festsetzung der Steuerbeträge erfolgte jährlich um Sankt Gall (16. Okt.); die Steuerpflichtigen werden aufgezählt nach ihrer Wohnung. Sonstige Beisätze jedoch, über Alter, Beruf, auch Wohnungswechsel, sind ungemein selten, was die Nachforschung nach bestimmten Persönlichkeiten sehr erschwert. Zu einzelnen Bänden sind (moderne) Register vorhanden.

Als ersten Anhaltspunkt benutzen wir die Tatsache, daß unser Bildhauer sich «Paullus Mair Bildhawer *der Jung*» unterschreibt. Da der Name, auch mit diesem Vornamen, damals in Augsburg nicht selten war, so hat dieser Beisatz doch wohl den Zweck, ihn nicht von einem beliebigen Namensvetter, sondern von einem älteren Bildhauer gleichen Namens zu unterscheiden. In der Tat findet sich nun in den Steuerbüchern von 1563 und 64 ein Paulus Mair, der aus später zu erwähnenden Gründen als Bildhauer in Anspruch zu nehmen ist, als «*Paulus Mair alt*» bezeichnet.

Dürfen wir nun, vorerst hypothetisch, unsern P. M. als Sohn dieses letzteren ansehen, so erscheint es gerechtfertigt, den

«Paul Mair alt»

zunächst einmal zurückzuverfolgen. Ich stelle dabei das Ergebnis voran und lasse die Belege folgen:

«Paul Mair alt» ist identisch mit Paul Erhardt, dem Sohn (vielleicht Stiefsohn) des Augsburger Bildhauers Gregor Erhardt, über dessen Werke in den letzten Jahren durch Mader und Schröder Licht verbreitet worden ist.

Im Jahr 1531 am Sonntag vor S. Gallen (Okt. 15) erhielt «Paulus erhart» Bildhauer die Gerechtigkeit seines Vaters[1]. Die Einträge der Steuerbücher zeigen, daß er bis zum Tod seines Vaters Gregor Erhart mit diesem im selben Haus gewohnt hat; in der Straße «Salta zum Schlechtenbad». Im Todesjahr Gregor Erharts, 1540, erscheint er erstmals mit einem höheren Steuerbetrag (30 Kr. 6 ß, statt bloß 6 ß.) Im Jahr 1541 nun findet sich bei demselben Haus folgender Eintrag

Paulus mair erhart[2]
dt 30 Kr 6 ß
Gregory erharts Witib 1 fl 15 Kr 6 ß.

1542 ist die Familie umgezogen in die Straße «Willig arm».

Der Eintrag (Blatt 39, b) lautet:

Paullus Erhardt 30 Kr 6 ß

«Anna Mayrin 15 Kr 6 ß abzogen.»[3] Trotz des letzteren Vermerks erscheint «Anna Mairin» noch bis 1549 neben «Paulus Erhardt». Sie wohnen bis 1548 Willig Arm, 1549 «am hindern Lech».

1550 lautet der Eintrag (S. 55[a]):

«Jt.[4] Paulus Erhardt 30 Kr 6 ß Anna Mairin ist tod und nichts vorhanden.»

1551—53 wohnt Paul Erhardt allein.

1554 ist er nicht mehr zu finden. Statt dessen taucht (Straße «Prielbrück gem Tor») S. 38 c ein «Paulus Mair» mit demselben Steuerbetrag auf.

Um nun die beiden zu identifizieren, was nach dem Bisherigen natürlich noch nicht angängig wäre, gibt es zwei gewichtige Gründe:

1. Gregor Erhart hat sicher einen Stiefsohn mit Namen Onophrius Mair gehabt, der bei ihm im Haus wohnte. Dieser Onophrius gibt 1520 keine Steuer wie immer in dem Jahr, wo sich einer selbständig machte, nachher ziemlich mehr als sein Vater (4–6 fl.). Sein Beruf ist unbekannt. Aber die Steuerliste von 1519 bezeichnet ihn als Sohn Gregor Erharts, die von 1526 Gr. E. als Vater des Onofrius Mair.

Wir haben demgemäß anzunehmen, daß Gregor Erhart in späteren Jahren eine Witwe geheiratet[5] hat, die Anna Mair hieß und 1549/50 starb. Ihr Sohn aus I. Ehe hieß Onofrius; ihr Sohn aus II. Ehe Paul. Dieser Paul, der Bildhauer wurde, hat sich nach dem Tod seines Vaters 1540 ziemlich lang noch nach diesem, später aber nach seiner Mutter genannt. Es erscheint sogar wahrscheinlich, daß er den Namen Erhart von Anfang an bloß in den Steuerlisten führte. Denn an zwei andern Stellen (im «Bau-

---

[1] R. Vischer, Studien zur deutschen Kunstgeschichte 1886. S. 520.
[2] Das Wort mair ist durchstrichen!
[3] = verzogen.
[4] Item findet sich meist vor dem Namen des Hausbesitzers.
[5] Oder vielleicht bloß zu sich ins Haus genommen.

meisterbuch» der Stadt Augsburg, dem städtischen Ausgabenbuch für Bausachen) findet sich schon 1551 u. 1554 ein Bildhauer Paul Mair.[1]

2. Bei *Frasch. Epitaphia Augustana* II. 51 ist uns folgende Grabinschrift aus dem alten Stefanskirchhof erhalten:

«*Diese Begrabnuß gehört dem Paul Erhart genannt Mair Bildhawer und Melchior Erhart genannt Mair Goldschmid auch allen ihren Leibserben. 1608.*»

Dieses 1608 errichtete Grabmal kann wohl kaum für den 1531 selbständig gewordenen Meister bestimmt gewesen sein, der dann etwa 100 Jahre alt geworden sein müßte. Bezieht sich die Inschrift aber auf seinen Sohn, so haben wir damit einen Beweis, daß auch in dem Enkel das Andenken an seinen berühmten Großvater Gregor Erhart noch lebendig war, dessen Namen er eigentlich zu führen gehabt hätte; ferner, daß der 1576 u. 77 in Württemberg erscheinende «Paul Mair der Jung» mit sehr großer Wahrscheinlichkeit dem Enkel Gregor Erharts gleichzusetzen ist.

Es erhebt sich nun die Frage: Wie alt war der jüngere Mair, als er 1576 die Beziehungen zu Württemberg anknüpfte?

Hiebei kommen uns drei «*Bürgerbeschreibungen*» von Augsburg aus den Jahren 1610, 1615, 1619 zu Hilfe.

Die von 1610 enthält:

S. 78. Paul Mair, Bildhauer, 60 Jahre alt.
S. 198. Paul Mair, Bildhauer, 34 Jahre alt.

Die von 1615:

S. 152. Paullus Mayr, Bildhauer, 70 Jahre alt.
S. 148. Paullus Mayr, Bildhauer, 38 Jahre alt.

Die von 1619 nur noch:

S. 222. Paul Mair, Bildhauer, 44 Jahre alt.

Daß die Altersangaben dieser Bürgerlisten nicht buchstäblich genau genommen werden dürfen, lehrt ein Blick auf diese Zusammenstellung ohne weiteres.

Immerhin ist klar, daß der für uns in Betracht kommende Bildhauer etwa 1545—50 geboren sein müßte, und daß er zwischen 1615 und 1619 gestorben ist.

Damit ist nun noch eine weitere Nachricht in Einklang zu bringen. Nach dem *Trauregister von 1563—69* haben «Paulus Mair Bildhauer[2] und Sabina Hauberin, beede Bürger» sich am 24. August 1563 «eelich zusammen verpflicht». Darnach muß das Geburtsjahr des Mannes doch noch näher an 1540 als an 1545 herangerückt werden. Bei den Bürgerbeschreibungen

[1] 1551. Sept 5: «4 ½ fl Müntz zahlt [an] Paulus Mair Bildhawer umb 2 staine Dischplatten.»
1554 März 10: «fl 1 Kr 40 zahlt Mair dem Maire Bildschnitzer».
(Der erstere, also der auszahlende Beamte, ist der später hingerichtete Hector Mair, vgl. über ihn A. D. Biogr. XX, 121.)

[2] Der 1531 selbständig gewordene Paul Erhart-Mair kann das nicht sein, schon deshalb nicht, weil er als Witwer bezeichnet sein müßte.

von 1610 und 1615 ist dann sein Alter zu niedrig angegeben, eine Annahme, die auf keine ernsten Schwierigkeiten stößt.

Setzen wir so *die Geburt unseres Künstlers etwa 1540, seine Heirat 1563*, seinen *Tod bald nach 1615* an, so stimmen die sonstigen Angaben gut zu dieser Konstruktion:

1. Eben in dem Jahr der Heirat des jüngeren, 1563, wird der ältere Mair zum erstenmal in den Steuerlisten «Paul Mair alt» genannt.

2. Noch 1576 und 1577 nennt sich unser Meister «P. M. der Jung». In der Tat läßt sich sein Vater noch bis 1580 deutlich verfolgen. Er wohnt 1560—63 «in des Kusters Weiher», 1564—69 «außerhalb S. Gallen Tor» und zwar im Pfarrhof von S. Stefan.

1570–72 zahlt er keinen, 1573 nachtäglich 4 Steuerbeträge, woraus mit Sicherheit zu entnehmen ist, daß er 1570—72 von Augsburg abwesend war. 1574–80 finden wir ihn in der Straße «Salta ad S. Crucem»; seit 1568 schickt er die Steuer durch eine Dienerin, durch «seinen Jungen», 1577 «durch Weib». 1580 erscheint er mit dem Beisatz «Steinmegl» (= Steinmetz), eine willkommene Bestätigung dessen, daß wir vorher auf der richtigen Spur gewesen sind.

«Paul Mair jung» habe ich in den *Steuerbüchern* bisher nicht mit Sicherheit identifizieren können. Es fehlt hier der Einsatzpunkt, da er nicht, wie sein Vater, im Anfang seiner Wirksamkeit das väterliche Haus bewohnte. Es kann daher zunächst sein Steuerbetrag nicht festgestellt werden. Dazu kommt, daß die Zahl der Paul Mair gegen das Ende des Jahrhunderts entschieden im Wachsen ist.

Außerhalb der eigentlichen Steuerlisten finde ich folgende Erwähnungen:

1569 Paul Mair, Bildhauer (als Bürge)

1586 dasselbe.

1597 — — — als noch lebend.

1600 Mai 20 (Schuldbuch S. 98) quittiert P. M. Bildhauer über den Rückempfang von 200 fl., die er dem Pfarrer zu Kleinberghoven[1] geliehen hatte.

1602 (Schuldbuch) Paul Mair, Bildhauer und sein Bruder Matthäus, ebenfalls Bildhauer.

1605 Dez. 16: P. M. Bildh. und B. zu Augsburg stellt eine Schuldurkunde über 200 fl. aus.

1610, 1620, 1628 «Paul Mair Bildhauer» als Bürge erwähnt.

Von diesen Angaben kann die von 1569 sich noch auf den «P. M. alt» beziehen, und seit 1620 ist sicher der im Jahr 1576 geborne dritte Bildhauer des Namens gemeint (s. o. S. XXX). Was dazwischen liegt, darf mit Wahrscheinlichkeit unserem Meister zugeschrieben werden.

---

[1] Dorf im heutigen Bezirksamt Aichach (O. Bayern) nordöstl. Augsburg.

III.

DIE STUTTGARTER DENKMÄLER NACH DEN LANDSCHREIBEREI-RECHNUNGEN[1].

(K. Filialarchiv Ludwigsburg.)

Die L. R. werden bezeichnet nach dem Jahrgang, der von Georgii zu Georgii läuft, und wo solche vorhanden sind, nach den Seitenzahlen, nur im Notfall nach den Rubriken. (Aufzählung derselben: Württ. Archiv-Inventare I. Heft. S. 157.)

I. Paul Mair.

L. R.	S.		fl. Kr.
1576/77	356	«Paul Maiern Bildhawern in Augspurg, so etlicher monumenten und Epitaphien halber zur Rentkammer beschrieben worden, Zerung l. Z. z.»	11, 44
77/78	345	«P — M — — — fir ain geschniten form, Weilundt u. g. F. u. H. Uhranherrns Graue Heinrichenn zu Württembergs etc. Christ seliger Gedechtnuß Monument, so alhie in der stifft Kirchenn ufgericht werden sol. l. Z. z.»	194, 15
—	370	einem furman von Marbach vonn Graue Heinrichs zu W. — etc. form eines Epitaphii, von Augspurg alher zu fueren z l Z	8, —

[1] Abkürzungen: L. R. = Landschreiberei-Rechnung. — z. l. Z. = «zal laut Zettels». — l. D. u. Qu. = «laut Decrets und Quittung».

II. Sem Schlör.

L. R.	S.		fl. Kr.
1576/77	360	«Dem Bildhawer von Hall alheer und wider anheimsch. l. Z.	4. —
77/78	356	«Simon Schleer vonn Schwäbischenn Hall, umb *vier gehawene Bilder uff die Thor am Rennplatz Im Tüergartenn*, Jedes per 40 Guldin und furlohn 20 fl, tut l. Qu. u. B.	180, —
—	374	«Denn fuerleuthen so die bilder uf die Thor Inn Thuergarten gehörig alheer gefüert. Zehrung z. l. Z.	11, 20
		Mer den Gesellen verehrt, laut ermelts Zettelß.	1, —
78/79	359	«an Simonn Schleer Bildhawern zu Schwäbischen Hall für *ain Epitaphium Grave Heinrichs zu Wirttemberg* etc. z. l. Z.	200, —
79/80	357	«Sem Schleyer, Bildhawern zu Schwäbischen Hall, *für das ander verfertigt Epitaphium Graue Ulrichs zu W.*, 200 fl, und dann für etlichen Unkosten 7 fl 12 Kr zalt tut l. Z.	207, 12
79/80	357	«Mäurern und andernn Handwercksleuthenn für Iere Taglohn An Veruertigung der alten hern von W. etc. Epitaphyorum, so der Bildhawer von Schwäbischen [Hall] gemacht. tut l. Z.	10, 58
80/81	357	«Sem Schleer Bildhauern zu S. Hall *für das drit und viert Epitaphium Beeden Herrn Grauen Eberharten* vonn W. etc. bezahlt, l. Beuelchs u. Qu.	400, —
—	—	«Martin Rappen Schlossern für etliche eisin Klammern — — zu obgemelten Epitaphien.	2, 04
80/81	357	Den Taglöhnern, so obgemelte Epitaphia haben helffen uffrichten zur Belohnung, auch für etliche Pfund Bley — — — — z. l. Z.	2, 19
81/82	358	Drei Fuhrleuten — Taglohn — als Simon Schleer — — die Epitaphien — uffgericht.	9, 30
—	—	Etlichen Steinmetzen, die ihm geholfen.	2, 15
—	—	Sem Schleer — -- — *für das 5. und 6. veruertigt Epitaphium* der alten Herrn v. W. so er in der Pfarrkirchen alhie uffgericht. z. l. B.	400, —
81/82	359	Sem Schlöer — — — *für das 7. und 8. Epitaphium* der alten Herrn v. W. so er in der Pfarrkirchen alhie uffgericht.	400, —
82/83	—	—	
83/84	368	Sem Schleer — — — *für die drey letstenn Epitaphien* der alten Herrn zu Württemberg, so er — — (s. o.). l. Z.	600, —

REGISTER.

(Die Denkmäler sind in diesem Verzeichnis nach ihren Standorten geordnet.)

Augsburg.
Grabdenkmäler im Kreuzgang von St. Anna 77.
Augsburger Geschlechterbuch 71 ff. 230 f. 237 f.
Barg, Erhard, Bildhauer von Gmünd 175. 195. 245 f.
Baumhauer, Leonhard, Bildhauer von Gmünd 29. 37 ff. **136 ff.** Anhang S. IX.
Katalog der Werke 139.

Berneck, O/A Nagold.
Denkmal Balthasar von Gültlingen 112. 114 ff.
— Peter von Gültlingen 152. 156.
Berwart, Blasius 29.
Beschlägformen 200 ff.
Braunsbach, O/A Künzelsau.
Denkmal Albrecht von Crailsheim 245

Cannstatt.
Grabmal Speidel-Uffkirche 233.
Christoph, Herzog von Württemberg.
Tätigkeit für die Stuttgarter Denkmäler 42 f.
Christoph von Urach, Bildhauer 74. 85. **90 ff.**
Crailsheim.
Grabdenkmäler in der Johanniskirche 82. 110. 183. 222. 244.

Doctor, Sigmund, Bildhauer in Stuttgart 39. 195.
Donzdorf, O/A Geislingen.
Grabstein Wolf von Rechberg (gest. 1540) 126. 143.
Dretsch, Albrecht 31. 48. 138.

Dürnau, O/A Göppingen.
Denkmal Hans Wolf von Zülnhardt 140 f.

Eberhard im Bart.
Ueberführung seiner Gebeine nach Tübingen 7.
Denkmal in Tübingen 101 ff
Eberhard, Prinz von Württemberg, Sohn Herzog Christophs.
Denkmal in Tübingen
Urkundliches 36 ff.
Beschreibung 139 f.
Einsiedel 7 f.
Eger, Christoph, Bildhauer 245.
Erhart, Gregor, Bildhauer 76. Anhang S. XXVIII ff.

Floris, Frans, Maler.
Cyklus von Wandgemälden in Antwerpen, darst. die Taten des Herkules 241.
Forster, Conrad, Bildhauer 98.
Fugger, Hans 51. 77.

Gadner, Dr. Georg 50.
Gaildorf.
Denkmal des Schenken Christoph 202. 244.
Galler, Jerg, Maler 37.
Gebsattel bei Rothenburg o/T. (Schlößchen) 245.
Geisingen, O/A Ludwigsburg.
Denkmal Hans von Stammheim und Gemahlin 58. 63 ff.
Denkmal Hans Wolf von Stammheim 63 f. 66 f.
Denkmal Anna von Stammheim 233 f.
Geitzkofler, Michael 51.

Gmünd
Denkmal Jörg Gronbeck zu Nidernhofen 116. 126 f.
Großkomburg bei Hall.
Epitaph von Loy Hering 143 f.
Großsteinheim am Main.
Denkmal Frowin von Hutten 98.
Gundheim bei Worms
Denkmal Siegfried von Oberstein 189 f.
Güterstein.
Geschichte der Karthause 14 ff
Grabdenkmäler und ihre Schicksale 17 ff.

Hall.
Denkmal Agata Schenczin 198.
— Katharina Ehrerin 199.
— Frau des Brenz 199.
— Feierabet 203.
— Vogelmann 205.
— Eisenmann 205.
— Weczel, Melchior 206.
— Weczel, Margarete, verw. Bechstain 206.
— Schaffner Schwend 244.
Kruzifix (Friedhof) 213 f.
Heilbronn am Neckar.
Arbeiten Schlörs daselbst 193.
Heilsbronn bei Nürnberg.
Denkmal des Grafen Georg Friedrich von Ansbach 216 f
Epitaph von Loy Hering 187.
Heinrich, Graf von Württemberg. Vater Herzog Ulrichs.
Biographisches 48
Denkmal in Urach 67 ff.
— in Stuttgart 235.
Hering, Loy, Bildhauer in Eichstatt 177. 198. 214.
Herrnsheim bei Worms.
Denkmal Margarete von Dalberg 96 f
— Wolf Kämmerer v. Worms, gen. von Dalberg 97 ff.
Horb.
Burgusdenkmal (Liebfrauenkirche) 148

Jelin, Christoph, Bildhauer in Tübingen 49. 82. 86. 138. 179. 182. 246.
Werkstatt 232

Innsbruck
Maximiliansgrabmal 210. 248.

Kern (von Forchtenberg).
Bildhauerfamilie 232.
Kocherstetten, O A Künzelsau.
Denkmal Eberhard v. Layen 221.
— Eberhard v. Stetten 196. 225.
— Wolfgang v. Stetten 204.
Komburg, Stift
s Großkomburg.
Krauß, Mathis, Bildhauer in Stuttgart 195.
Kürnbach (Baden).
Denkmal Sternenfels 178.

Leonberg.
Marktbrunnen 149.
Denkmäler in der Stadtkirche 168 ff.
Lichtenstein (Schloß).
Lusthausbüsten 196. 228. 232. 237. 240.
Reliefs vom Lusthaus 240 ff.
Lusthaus (ehemaliges, in Stuttgart).
Bauakten 239.
Büsten s. Lichtenstein.
Reliefs 240 ff.

Mair, Paul, Bildhauer.
Urkundliches 51 ff.
Werke 57 ff.
Personalien: Anhang S. XXVIII ff.
Mechthild, Gemahlin Graf Ludwigs von Württemberg.
Denkmal in Güterstein 19.
Beschreibung desselben 20.
Alter des Denkmals 21 ff.
Restauration in Tübingen 25. 132.
Meßkirch (Baden).
Grabdenkmäler in Erzguß 76.
Michel von Hardt, Stuckateur in Tübingen 93 f.
Mühlhausen am Neckar.
Denkmal Jacob von Kaltental 125 ff.
— Engelhold von Kaltental (gest. 1558) 128.
— Engelbold von Kaltental (gest. 1586) 244.
Müller, Jacob, Bildhauer 246.
Müller (Miler), Georg, Bildhauer 246.
Munderkingen, O/A Ehingen.
Marktbrunnen 151.

Neufra a. d. Donau.
Grabdenkmäler in Erzguß 76.
Neuhausen (auf den Fildern).
Kruzifix (Friedhof) 212 f.

Oberböbingen, O/A Gmünd.
Denkmal Hans Wolff von Welwart 129 ff.
Oberstenfeld, O/A Marbach.
Denkmal Wolf v. Weiler 220.
— Christina v. Schwalbach 224 f.
Bildstock auf Burg Lichtenberg 220.
Oberroth, O/A Gaildorf.
Denkmal Heinrich Senft v. Sulburg 221 f.
Denkmal der Anna Keckin 198.
Obersontheim, O/A Gaildorf.
Denkmal des Friedrich Schenk von Limpurg 244.
Ochsenburg, O/A Brackenheim.
Denkmal Walter von Sternenfels u. a. 163.
Oehringen.
Grabdenkmäler in der Stiftskirche 82.
Oppenweiler, O/A Backnang.
Denkmal Friedrich v. Sturmfeder 183. 191 f.

Pforzheim.
Grablege in der Schloßkirche 9.

Raiser, Hans, Goldschmied 53.
Reutlingen.
Maximiliansbrunnen (Fragmente) 150.
Rieden, O/A Hall.
Denkmal Heinrich Senft von Sulburg 222.
Rodlein, Hans, Bildhauer 82. 229.
Rollwerkformen 67. 74. 154. 200 ff.
Roment, Jacob, Bildhauer in Stuttgart 195. 196.
Rüttel, Andreas, Vater und Sohn. 42.

Sabina, Gemahlin Herzog Ulrichs von Württemberg.
Denkmal in Tübingen
Urkundliches 31 ff.
Beschreibung 215 f.
Reliefplatte mit Wappen in Tübingen 33.
Sandbach im Odenwald.
Denkmal Scherpf 116.
Denkmal Graf Michael III. von Wertheim 177.
Schertlin, Sebastian 59 ff.
— Johann Philipp 59.
— Johann Sebastian 59. 61.
Schickhart, Hans, Maler in Tübingen 39. 144. 161.
Schlör, Sem. Bildhauer 31 ff. 49. 55 f. **173 ff**. Anhang S. XXXIII.
Katalog der Werke 179.
Schmid, Josef, Bildhauer von Urach 11 ff. **90 ff**.
Katalog der Werke 94.
Schmid, Melchior. Bildhauer von Heilbronn 82. 246.
Schöntal
Grabdenkmäler der Berlichingen u. a. 47.
Simmern (Rheinprovinz).
Grabdenkmäler in der evangelischen Kirche 74. 83.
Skizzen
zu den Gütersteiner Denkmälern 17 ff. 117.
zu den alten Grabsteinen in der Stuttgarter Stiftskirche 44 ff.
Steiner, Hans, Hofmaler 45 f. 54. 219.
Stöckenburg, O/A Hall.
Denkmal Hieronymus v. Vellberg 192.
— Wolf v. Vellberg 90. 109 ff.
— Jörg v. Bemelberg 111. 183 ff.
— Margareta v. Vellberg 188.
— Hans Barthol. v. Vellberg 190 f.
— Konrad v. Vellberg 244.
— Bronnhöfer 204.
Kruzifix 214.
Straßdorf, O/A Gmünd.
Denkmal Ulrich v. Rechberg 223.
Stuttgart.
Chor der Stiftskirche 2.
Hochaltar 4.
Geschichte der Fürstendenkmäler im Chor 41 ff.
Schlörs Ahnenreihe 226 ff.
Denkmal Herter von Hertneck 146 ff.
Schauenburg 157.
Hohenlohe 194. 218 f.
Relieftafeln zum Glaubensbekenntnis 193. **206 ff**.
Wappentafel am Alten Schloß (1563) 209.
Bilder auf die Tore am Rennplatz 225.
Portal zur Empore der Schloßkapelle 233. 243.

Talheim, O/A Heilbronn.
Denkmal Christoph von Talheim 219 f.

Trarbach, von, Bildhauerfamilie 82. 178. 182. 232. cf. Vorwort.
Tübingen
Chor der Stiftskirche 3 ff.
Bildersturm 3 ff
Apostelstatuen 6.
Denkmäler aus Stein.
Maßnahmen zur Aufstellung 26 ff.
Graf Ludwig 131 ff.
Mechthild 20 ff. 132.
Eberhard im Bart 101 ff.
Ulrich 101 ff.
Sabina 215 f. 240.
Christoph 135. 157 ff.
Anna Maria 38. 161 f.
Prinzessin Anna 116 ff.
— Eva Christina 219.
Prinz Eberhard 159 f.
Denkmal Janowitz 112.
— v. First 141.
— v. Ostheim 142.
— Megetzer 152 ff.
— Truchsäß 154.
— Gockel 154. 157.
— Calwer 157.
— Chomberg 164 ff.
— Wurzelmann 169.
— Leutrum 203.
— Andreae 34 74
— Studentenepitaphien 223.
— Schulenburg 83.
— Lindschöld 83.
Erzgußtafeln
für Eberhard im Bart 13.
— Ulrich 12 ff.
Rahmung dieser beiden 12. 105 ff.
Schloßportal (unteres) 86. 203. 231.
Georgsbrunnen 149.
Ulrich, Herzog von Württemberg,
Pläne zu zwei Grablegen 1 ff.
Stellung zur Bilderfrage 4 ff.
Grabdenkmal in Tübingen 101 ff.
Unterriexingen, O/A Vaihingen.
Denkmal Schenk von Winterstetten 225.
Urach.
Uracher Götzentag 4. 5.
Holzmodell zu einem Epitaph für Graf Heinrich von Mömpelgard 67 ff. 230 f.
Grabsteine Nothafft und Müller in der Amanduskirche 100 f.
«Uracher Bildhauerschule» 111.

Wagner, Konrad, Stuckateur 47. 94.
Wertheim (Baden).
Grablege der Grafen von Wertheim 9.
Denkmäler Isenburg und Königstein 229.
Wimpfen am Berg.
Gehäuse für eine Kreuzigungsgruppe 99.
Woller, Jacob, Bildhauer von Gmünd 24 ff 123 ff.
Würzburg.
Grabdenkmäler aus der Mitte des 16. Jahrhunderts 176 f.
Epitaph Neustetter im Dom 246.

Zaberfeld, O/A Brackenheim.
Denkmal Veit von Sternenfels (154). **163 f.**
Züberlin, Jacob, Maler in Tübingen 46. 87.

BERICHTIGUNG.

Zu S. 60.

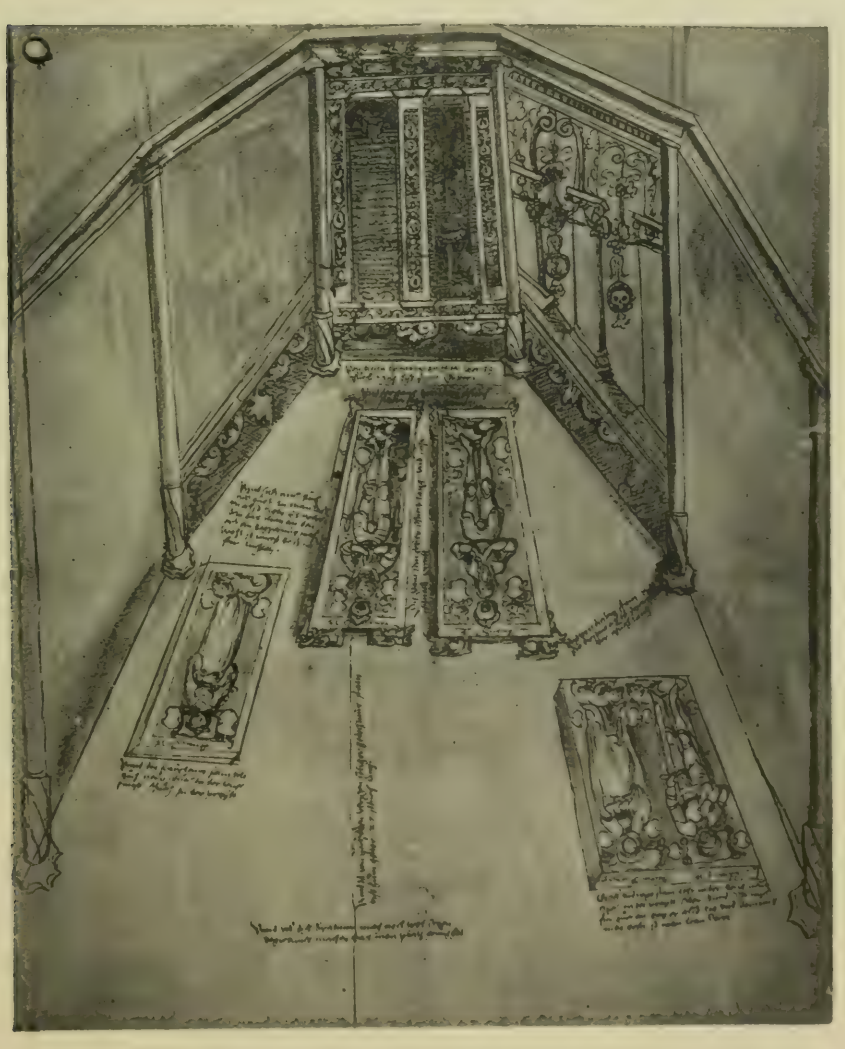
Sebastian Schertlin war, wie mir Herr Baron von Schertel in Halle mitteilt, 1534 nicht neu geadelt, sondern in den Stand der unmittelbaren reichsfreien Ritterschaft erhoben worden.

Zu S. XVIII (Anhang).

Statt «Crumbergemendt» ist vielleicht zu lesen «Cumbergemendt» = Compartiment.

TAFELN

Zwei Grabdenkmäler in Güterstein. Skizzen von 1554.
Stuttgart, Staatsarchiv.



oben: Mechthild Denkmal in Güterstein. Skizze von 1554.
unten: Der Tübinger Chor. Skizze von Jacob Woller 1556.
Stuttgart, Staatsarchiv.

Paul Mair.
Burtenbach. Schertlin Denkmäler.
l. Johann Philipp † 1568. r. Sebastian † 1577.

Phot. Metzig

Paul Mair. Denkmal Hans von Stammheim.
Geisingen.

Aus: Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale Württembergs

Paul Mair. Holzmodell für ein Erzgußdenkmal.
Urach, Schloß.

Phot. Sinner.

Josef Schmid.
Tübingen.
Graf Eberhard im Bart (Detail von der Tumba).
Berneck.
Denkmal Balthasar v. Gültlingen.

Phot. Kick.

Josef Schmid, Denkmal Johann von Ehingen (links).
Kilchberg.

Phot. Sinner.

Jacob Woller. Denkmal Jacob v. Kaltenthal.
Mühlhausen a. N.

Phot. Sinner.

Jacob Woller. Denkmal Graf Ludwig v. Württemberg.
Tübingen.

Durnau.
Hans Wolf v. Zülnhardt.

Leonhard Baumhauer.
Tübingen.
Hans Konrad v. First.

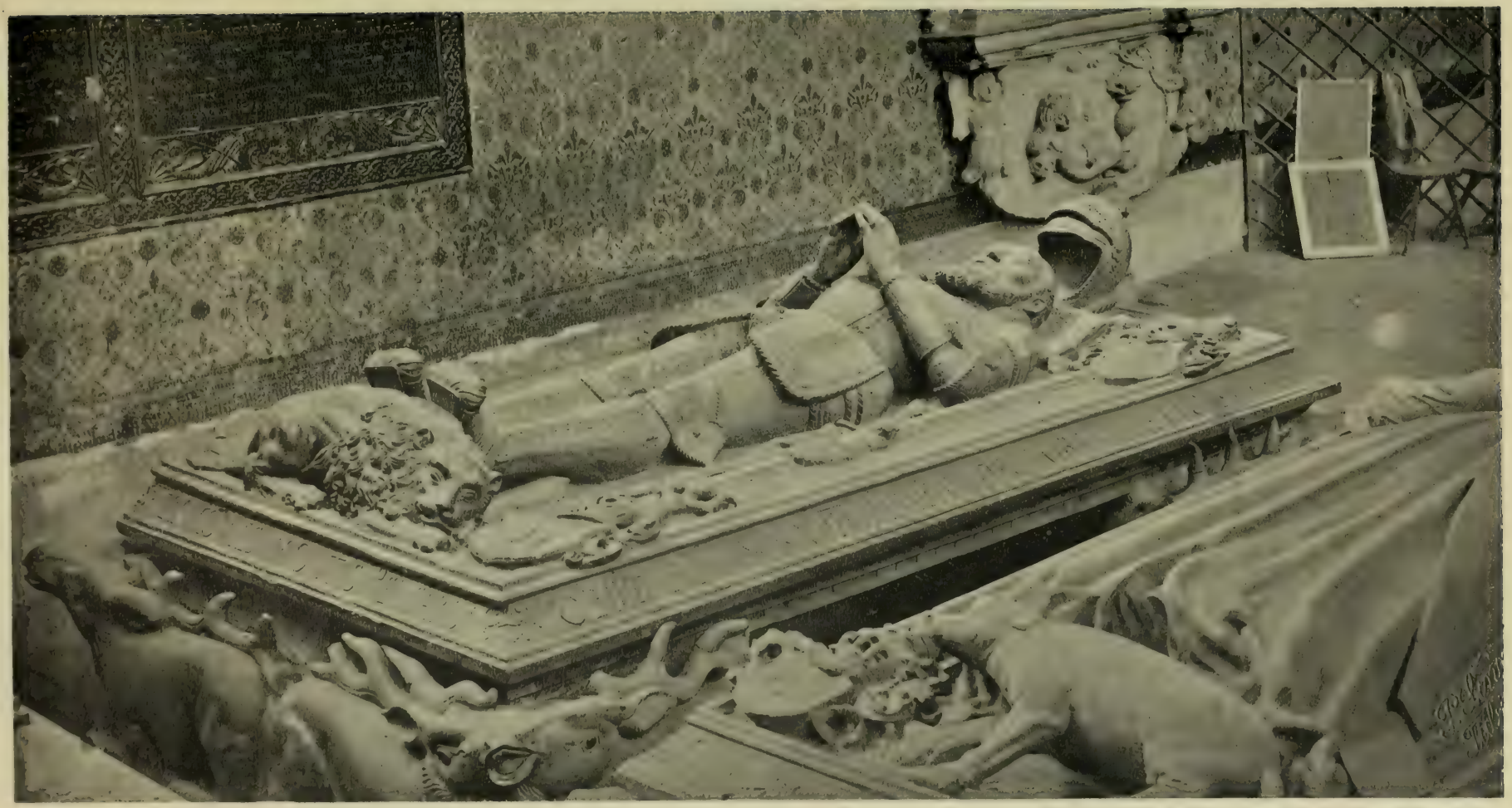
Tübingen.
Heinrich von Ostheim.

Phot Kick.

Leonhard Baumhauer. Denkmal Jerg von Ehingen (rechts) Kilchberg.

Leonhard Baumhauer. Fragmente vom alten Marktbrunnen (1570).
Reutlingen.

Leonhard Baumhauer.
Denkmal Megetzer (links). Truchsäß v. Höfingen (rechts).
Tübingen, Stiftskirche.



Phot. Sinner.

Leonhard Baumhauer. Denkmal Herzog Christoph.
Tübingen.

Leonhard Baumhauer.

Zaberfeld.
Veit von Sternenfels.

Tübingen.
Stefan Chomberg.

Leonhard Baumhauer.

Denkmäler Dreher (links). Besserer (rechts).
Leonberg, Stadtkirche.

Oppenweiler (Sturmfeder)

Sem Schlör.

Hall (Schenczin).

Hall (Ehrerin)

Phot. Breyer.

Sem Schlör.
oben: Josef Vogelmann (Hall)
unten: Wolfgang von Stetten (Kocherstetten).

Sem Schlör. Kruzifixe von 1563 u. 1565.

Neuhausen a. F. Hall.

Sem Schlör.

Stuttgart, Stiftskirche.

Tumba des Grafen Albrecht von Hohenlohe † 1575.

Geisingen.
Anna v. Stammheim.

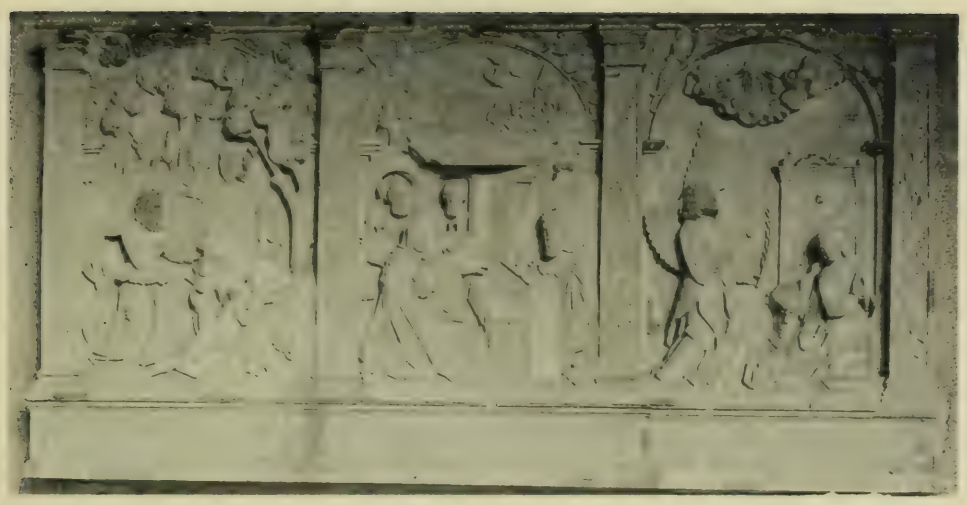
Sem Schlör.

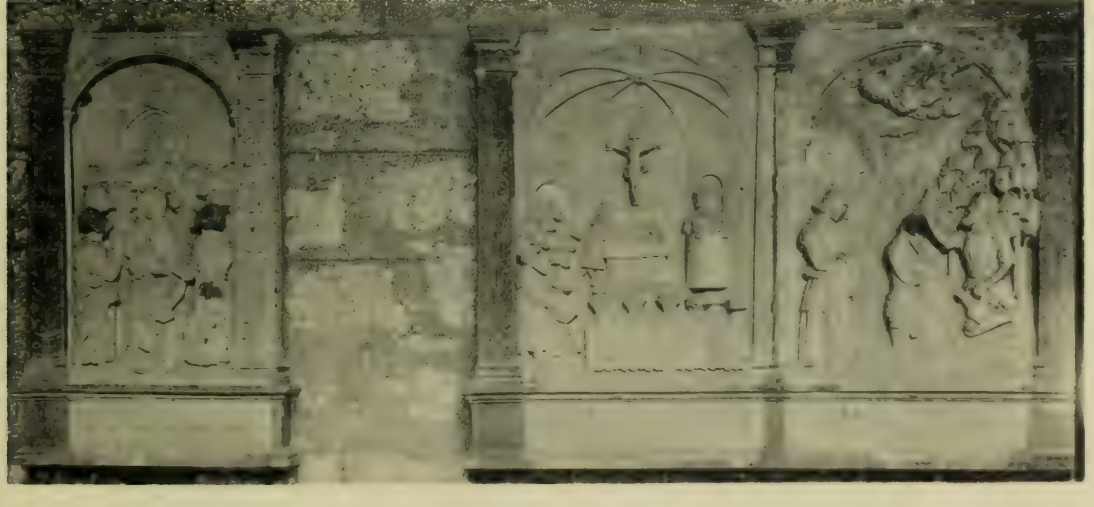
Oberstenfeld.
Christina von Schwalbach. (rechts).

Barg und Schlör.
Kocherstetten. Denkmal Eberhard von Stetten.

Phot. Breyer.

Schule Schlörs. Braunsbach. Denkmal Albrecht von Crailsheim.





Sem Schlör. Suttgart, Altes Schloß.
Relieftafeln zu den Glaubensartikeln.

Phot. Sinner.

Sem Schlör. Grafenstandbilder (Ueberblick).
Stuttgart, Stiftskirche.

Phot. Sinner.

Sem Schlör. Grafenstandbilder Nr. 4 u. 5.
Stuttgart, Stiftskirche.

Sem Schlör.

Grafenstandbilder Nr. 2 u. 3. Stuttgart, Stiftskirche. Grafenstandbilder Nr. 5 u. 6.

Sem Schlör. Grafenstandbilder.

Nr. 7. 8.

Stuttgart, Stiftskirche.

Nr. 9.

Sem Schlör. Stuttgart.

Grafenstandbilder Nr. 10 u. 11.

Portal aus der Schloßkapelle (Detail).

Sem Schlör. Reliefs vom Lusthaus.
Schloß Lichtenstein.

Sem Schlör (?)
Schloß Lichtenstein.
Büste vom Lusthaus.

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei. Mit 31 Tafeln. 10. —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50

81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —

82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. 14. —

83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —

84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —

85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung 7. —

86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —

87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 3 Abb. im Text. 2. 50

88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50

89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —

90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Tafeln. 10. —

91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —

92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —

93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildurgen auf 33 Tafeln. 10. —

94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —

95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. Mit 40 Autotypien. 8. —

96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50

97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —

98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln. 8. —

99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —

100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abb. 10. —

101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576—1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —

102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —

104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —

105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee, ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50

106. **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —

107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —

108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —

109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatz zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Lichtdrucken nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —

110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —

111. **Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 8. —

112. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren und seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der bayerischen Lokalkunst. Mit 44 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. 10. —

113. **Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit 29 Lichtdrucktafeln. 8. —

114. **Molsdorf, Wilhelm,** Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Mit 10 Abb. im Text und 15 Tafeln. 7. —

115. **Büchler, Karl,** Das Römerbad Badenweiler. Eine erläuternde Studie. Mit 1 Plan in Lithographie und 24 Abb. 3. —

Studien zur Deutschen Kunstgeschichte.

(Erscheinen seit 1894.)

1. Heft. **Térey, Gabriel, v.,** Verzeichnis der Gemälde des Hans Baldung gen. Grien. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 2. 50
2. **Meyer-Altona, Ernst.** Die Skulpturen des Straßburger Münsters. Erster Teil: Die ältesten Skulpturen bis 1780. Mit 35 Abbildungen. 3. —
3. **Kautzsch, Rudolf,** Einleitende Erörterungen zu einer Geschichte der deutschen Handschriftenillustration im späteren Mittelalter. 2. 50
4. **Polaczek, Ernst,** Der Uebergangsstil im Elsaß. Ein Beitrag zur Baugeschichte des Mittelalters. Mit 6 Tafeln. 3. —
5. **Zimmermann, Max Gg.,** Die bildenden Künste am Hof Herzog Albrechts V. von Bayern. Mit 9 Autotypieen. 5 —
6. **Weisbach, Werner,** Der Meister der Bergmannschen Offizin und Albrecht Dürers Beziehungen zur Basler Buchillustration. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Holzschnittes. Mit 11 Zinkätzungen und 1 Lichtdruck. 5. —
7. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte der Kölner Bibel von 1479. Mit 2 Lichtdrucktafeln. 4. —
8. **Weisbach, Werner,** Die Basler Buchillustration des XV. Jahrhunderts. Mit 23 Zinkätzungen. 6. —
9. **Haseloff, Arthur,** Eine Thüringisch-Sächsische Malerschule des XIII. Jahrh. Mit 112 Abbildungen auf 19 Lichtdrucktafeln 15. —
10. **Weese, Artur,** Die Bamberger Domskulpturen. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Plastik des XIII. Jahrhunderts. Mit 32 Autotypieen. (Vergriffen). 6. —
11. **Reinhold, Freiherr v. Lichtenberg,** Dr., Ueber den Humor bei den deutschen Kupferstechern und Holzschnittkünstlern des XVI. Jahrh. Mit 17 Tafeln. 3. 50
12. **Scherer, Chr.,** Studien zur Elfenbeinplastik der Barockzeit. Mit 16 Abbildungen im Text und 10 Tafeln. 8. —
13. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmers Malereien an der Astronomischen Münsteruhr zu Straßburg. Mit 25 Netzätzungen im Text und 5 Kupferlichtdrucken in Mappe. 8. —
14. **Schweitzer, Hermann,** Dr., Die mittelalterlichen Grabdenkmäler mit figürlichen Darstellungen in den Neckargegenden von Heidelberg bis Heilbronn. Mit 21 Autotypieen und 6 Tafeln. 4. —
15. **Gabelentz, Hans von der,** Zur Geschichte der oberdeutschen Miniaturmalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 12 Tafeln. 4. —
16. **Moriz-Eichborn, Kurt,** Der Skulpturenzyklus in der Vorhalle des Freiburger Münsters und seine Stellung in der Plastik des Oberrheins. Mit 60 Abbildungen im Text und auf Blättern. 10. —
17. **Lindner, Arthur,** Die Basler Gallusporte und andere romanische Bildwerke der Schweiz. Mit 23 Textillustrationen und 10 Tafeln. 4. —
18. **Vogelsang, Willem,** Holländische Miniaturen des späteren Mittelalters. Mit 24 Abbildungen im Text und 9 Tafeln. 6. —
19. **Haendcke, Berthold,** Prof. Dr., Die Chronologie der Landschaften Albrecht Dürers. Mit 2 Tafeln. 2. —
20. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Martin Schaffner. Mit 11 Abbildungen. 3. —
21. **Peltzer, Alfred,** Deutsche Mystik und deutsche Kunst. 8. —
22. **Tönnies, Eduard,** Leben und Werke des Würzburger Bildschnitzers Tilman Riemenschneider 1468—1531. Mit 39 Abbildungen. (Vergriffen). 10. —
23. **Weber, Paul,** Beiträge zu Dürers Weltanschauung. Eine Studie über die drei Stiche Ritter Tod und Teufel, Melancholie und Hieronymus im Gehäus. Mit 4 Lichtdrucktafeln und 7 Textbildern. 5. —
24. **Mantuani, Jos.,** Tuotilo und die Elfenbeinschnitzerei am «Evangelium longum» (= Cod. Nr. 53) zu St. Gallen. Mit 2 Tafeln in Lichtdruck. 3. —
25. **Bredt, Wilhelm Ernst,** Der Handschriftenschmuck Augsburgs im XV. Jahrhundert. Mit 14 Tafeln 6. —
26. **Haack, Friedrich,** Friedrich Herlin, sein Leben und seine Werke. Eine kunstgeschichtliche Untersuchung. Mit 16 Lichtdrucktafeln. 6. —
27. **Suida, Wilhelm,** Die Genredarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
28. **Behncke, W.,** Albert von Soest, ein Kunsthandwerker des XVI. Jahrhunderts in Lüneburg. Mit 33 Abbildungen im Text und 10 Lichtdrucktafeln. 8. —
29. **Ulbrich, Anton,** Die Wallfahrtskirche in Heiligelinde. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte des XVII und XVIII. Jahrhunderts in Ostpreußen. Mit 6 Tafeln. 7. —
30. **Frankenburger, Max,** Beiträge zur Geschichte Wenzel Jamnitzers und seiner Familie. Auf Grund archivalischer Quellen. 4. —
31. **Stolberg, A.,** Tobias Stimmer, sein Leben und seine Werke. Mit Beiträgen zur Geschichte der deutschen Glasmalerei im 16. Jahrh. Mit 20 Lichtdrucktafeln. 8. —
32. **Hofmann, Fr. H.,** Die Kunst am Hofe der Markgrafen von Brandenburg fränkische Linie. Mit 1 Textabbildungen und 13 Tafeln. 12. —
33. **Pauli, Gustav,** Hans Sebald Beham. Ein kritisches Verzeichnis seiner Kupferstiche, Radierungen und Holzschnitte. Mit 20 Tafeln. 5. —
34. **Weigmann, A. O.,** Eine Bamberger Baumeisterfamilie um die Wende des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Dientzenhofer. Mit 28 Abbildungen im Text und 32 Lichtdrucktafeln. 12. —
35. **Schmerber, H.,** Studie über das deutsche Schloß und Bürgerhaus im 17. und 18. Jahrhundert. Mit 11 Abbildungen. 6. —
36. **Simon, Karl,** Studien zum romanischen Wohnbau in Deutschland. Mit 1 Tafel und 6 Doppeltafeln. 14. —
37. **Buchner, Otto,** Die mittelalterliche Grabplastik in Nord-Thüringen mit besonderer Berücksichtigung der Erfurter Denkmäler. Mit 18 Abbildungen im Text und 17 Lichtdrucktafeln. 10. —

38. **Scherer, Valentin,** Die Ornamentik bei Albrecht Dürer. Mit 11 Lichtdrucktafeln. 4. —
39. **Rapke, Karl,** Die Perspektive und Architektur auf den Dürer'schen Handzeichnungen, Holzschnitten, Kupferstichen und Gemälden. Mit 10 Lichtdrucktafeln. 4. —
40. **Beringer, Jos. Aug.,** Peter A. von Verschaffelt, sein Leben und sein Werk. Aus den Quellen dargestellt. Mit 2 Abbildungen im Text und 28 Lichtdrucktafeln. 10. —
41. **Singer, Hans Wolfg.,** Versuch einer Dürer Bibliographie. 6. —
42. **Geisberg, Max,** Der Meister der Berliner Passion und Israhel van Meckenem. Studien zur Geschichte der westfälischen Kupferstecher im XV. Jahrh. Mit 6 Taf. 8. —
43. **Wiegand, Otto,** Adolf Dauer. Ein Augsburger Künstler am Ende des XV. und zu Beginn des XVI. Jahrhunderts. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
44. **Kautzsch, Rudolf,** Die Holzschnitte zum Ritter v. Turn (Basel 1493). Mit einer Einleitung. Mit 48 Zinkätzungen. 4. —
(Von diesem Werke ist auch eine Luxusausgabe in gr. 1°, worin die Holzschnitte auf Papier des 16. Jahrhunderts abgezogen sind, zum Preise von M. 8. — erschienen.)
45. **Bruck, Robert,** Friedrich der Weise, als Förderer der Kunst. Mit 41 Tafeln und 5 Textabbildungen. 20. —
46. **Schubert-Soldern, F. von,** Von Jan van Eyck bis Hieronymus Bosch. Ein Beitrag zur Geschichte der niederländischen Landschaftsmalerei. 6. —
47. **Schmidt, Paul,** Maulbronn. Die baugeschichtliche Entwicklung des Klosters im 12. und 13. Jahrhundert und sein Einfluß auf die schwäbische und fränkische Architektur. Mit 11 Tafeln und 1 Uebersichtskarte. 8. —
48. **Pückler-Limpurg, S. Graf,** Die Nürnberger Bildnerkunst um die Wende des 14. und 15. Jahrhunderts. Mit 5 Autotypieen und 7 Lichtdrucktafeln. 8. —
49. **Baumgarten, Fritz,** Der Freiburger Hochaltar kunstgeschichtlich gewürdigt. Mit 5 Bildertafeln und 17 Abbildungen im Text. 5. —
50. **Röttinger, H.,** Hans Weiditz der Petrarkameister. Mit 5 Abbildungenim Texte, 29 Tafeln in Strichätzung und 2 Lichtdrucktafeln. 8. —
51. **Kossmann, B.,** Der Ostpalast sog. «Otto Heinrichsbau» zu Heidelberg. Mit 4 Tafeln. 4. —
52. **Damrich, Johannes,** Ein Künstlerdreiblatt des XIII. Jahrhunderts aus Kloster Scheyern. Mit 22 Abbildungen in Lichtdruck. 6. —
53. **Kehrer, Hugo,** Die «Heiligen drei Könige» in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer. Mit 3 Autotypien und 11 Lichtdrucktaf. 8. —
54. **Bock, Franz,** Die Werke des Mathias Grünewald. Mit 31 Lichtdrucktaf. 12. —
55. **Lorenz, Ludwig,** Die Mariendarstellungen Albrecht Dürers. 3. 50
56. **Jung, Wilhelm,** Die Klosterkirche zu Zinna im Mittelalter. Ein Beitrag zur Baugeschichte der Zisterzienser. Mit 6 Tfln., 1 Schaubild u. 9 in den Text gedr. Abb. 5. —
57. **Schapire, Rosa,** Johann Ludwig Ernst Morgenstern. Ein Beitrag zu Frankfurts Kunstgeschichte im XVIII. Jahrhundert. Mit 2 Tafeln. 2. 50
58. **Geisberg, Max,** Verzeichnis der Kupferstiche Israhels van Meckenem † 1503. Mit 9 Tafeln. 22. —
59. **Gramm, Josef,** Spätmittelalterliche Wandgemälde im Konstanzer Münster. Ein Beitrag zur Entwicklungsgeschichte der Malerei am Oberrhein. Mit 20 Tafeln und 4 Abbildungen im Text. 6. —
60. **Raspe, Th.,** Die Nürnberger Miniaturmalerei bis 1515. Mit 10 Lichtdrucktafeln und 1 Textabbildung. 5. —
61. **Peltzer, Alfred,** Albrecht Dürer und Friedrich II. von der Pfalz. Mit 3 Lichtdrucktafeln. 3. —
62. **Haack, Friedrich,** Hans Schüchlin der Schöpfer des Tiefenbronner Hochaltars. Mit 4 Lichtdrucktafeln. 2. 50
63. **Siebert, Karl,** Georg Cornicelius, sein Leben und seine Werke. Mit 30 Tafeln. 10. —
64. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Baukunst in Siebenbürgen. Mit 93 Abbildungen auf 24 Lichtdrucktafeln. 10. —
65. **Schulze-Kolbitz, Otto,** Das Schloß zu Aschaffenburg. Mit 29 Tafeln. 10. —
66. **Geisberg, Max,** Das älteste gestochene deutsche Kartenspiel vom Meister der Spielkarten (vor 1440) Mit 68 Abbildungen in Lichtdruck. 10. —
67. **Sepp, Hermann,** Bibliographie der bayerischen Kunstgeschichte bis Ende 1905. 12. —
68. **Waldmann, E.,** Lanzen, Stangen und Fähnen als Hilfsmittel der Komposition in den graphischen Frühwerken des Albrecht Dürer. Mit 15 Lichtdrucktafeln. 6. —
69. **Brinckmann, A. E.,** Baumstilisierungen in der mittelalterlichen Malerei. Mit 9 Tafeln. 4. —
70. **Bogner, H.,** Das Arkadenmotiv im Obergeschoß des Aachener Münsters und seine Vorgänger. Mit 3 Tafeln. 2. 50
71. **Escher, Konrad,** Untersuchungen zur Geschichte der Wand- und Deckenmalerei in der Schweiz vom IX. bis zum Anfang des XVI. Jahrhunderts. Mit 11 Tafeln. 8. —
72. **Bogner, H.,** Die Grundrißdispositionen der zweischiffigen Zentralbauten von der ältesten Zeit bis zur Mitte des IX. Jahrhunderts. Mit 7 Tafeln. 3. —
73. **Bogner, H.,** Die Grundrißdisposition der Aachener Pfalzkapelle und ihre Vorgänger. Mit 9 Tafeln. 3. —
74. **Janitsch, Julius,** Das Bildnis Sebastian Brants von Albrecht Dürer. Mit 3 Tafeln und 2 Abbildungen im Text. 2. —
75. **Roth, Victor,** Geschichte der deutschen Plastik in Siebenbürgen. Mit 74 Abbildungen auf 30 Lichtdrucktafeln. 12. —
76. **Geisberg, Max,** Die Münsterischen Wiedertäufer und Aldegrever. Eine ikonographische und numismatische Studie. Mit 18 Tafeln und 9 Hochätzungen. 12. —
77. **Major, E.,** Urs Graf. Ein Beitrag zur Geschichte der Goldschmiedekunst im 16. Jahrhundert. Mit 25 Tafeln und 18 Abbildungen im Text. 15. —

78. **Ludwig, Heinrich,** Ueber Erziehung zur Kunstübung und zum Kunstgenuß mit einem Lebensabriß des Verfassers aus dem Nachlaß herausgegeben. 6. —

79. **Rauch, Christian,** Die Trauts. Studien und Beiträge zur Geschichte der Nürnberger Malerei Mit 31 Tafeln. 10. —

80. **Ludwig, Heinrich,** Schriften zur Kunst und Kunstwissenschaft. 4. 50

81. **Dibelius, Fr.,** Die Bernwardstür zu Hildesheim. Mit 3 Abb. im Text und 16 Lichtdrucktafeln. 8. —

82. **Stadler, Franz J.,** Hans Multscher und seine Werkstatt Ihre Stellung in der Geschichte der schwäbischen Kunst. Mit 13 Lichtdrucktafeln. 14. —

83. **Kutter, Paul,** Joachim von Sandrart als Künstler, nebst Versuch eines Katalogs seiner noch vorhandenen Arbeiten. Mit 7 Tafeln. 8. —

84. **Eichholz, P.,** Das älteste deutsche Wohnhaus, ein Steinbau des 9. Jahrhunderts. Mit 46 Abbildungen im Text. 4. —

85. **Geisberg, Max,** Die Prachtharnische des Goldschmiedes Heinrich Cnoep aus Münster i. W. Eine Studie. Mit 14 Tafeln und 1 Hochätzung 7. —

86. **Humann, Georg,** Die Beziehungen der Handschriftornamentik zur romanischen Baukunst. Mit 96 Abbildungen. 6. —

87. **Springer, Jaro,** Sebastian Brants Bildnisse. Mit 2 Tafeln und 8 Abb. im Text. 2. 50

88. **Hieber, Hermann,** Johann Adam Seupel, ein deutscher Bildnisstecher im Zeitalter des Barocks. 2. 50

89. **Escherich, Mela,** Die Schule von Köln. 6. —

90. **Brinckmann, A.,** Die praktische Bedeutung der Ornamentstiche für die deutsche Frührenaissance. Mit 25 Tafeln. 10. —

91. **Schuette, Marie,** Der Schwäbische Schnitzaltar. Mit 81 Tafeln in Mappe. 25. —

92. **Baumeister, Engelbert,** Rokoko-Kirchen Oberbayerns. Mit 31 Lichtdrucktafeln. 10. —

93. **Baum, Julius,** Die Bauwerke des Elias Holl. Mit 51 Abbildungen auf 33 Tafeln. 10. —

94. **Schulz, Fritz Traugott,** Die Rundkapelle zu Altenfurt bei Nürnberg. Ein Bauwerk des XII. Jahrhunderts. Eine geschichtliche und bauwissenschaftliche Untersuchung. Mit 12 Abbildungen. 5. —

95. **Leidinger, Georg,** Vierzig Metallschnitte des XV. Jahrhunderts aus Münchener Privatbesitz. Herausgegeben und mit Einleitung versehen. Mit 40 Autotypien. 8. —

96. **Waldmann, E.,** Die gotischen Skulpturen am Rathaus zu Bremen und ihr Zusammenhang mit Kölnischer Kunst. Mit 29 Tafeln. 7.—; gebd. 8.50

97. **Hahr, August,** Die Architektenfamilie Pahr. Eine für die Renaissancekunst Schlesiens, Mecklenburgs und Schwedens bedeutende Künstlerfamilie. Mit 46 Abbildungen im Text. 7. —

98. **Hess, Wilhelm,** Johann Georg Neßtfell. Ein Beitrag zur Geschichte des Kunsthandwerkes und der physikalischen Technik des 18. Jahrhunderts in den ehemaligen Hochstiftern Würzburg und Bamberg. Mit 14 Abb. im Text und 13 Tafeln. 8. —

99. **Hildebrandt, Hans,** Die Architektur bei Albrecht Altdorfer. Mit 23 Abb. auf 17 Tafeln. 8. —

100. **Schreiber, W. L.,** und **Heitz, P.,** Die deutschen «Accipies» und Magister cum Discipulis-Holzschnitte als Hilfsmittel zur Inkunabel-Bestimmung. Mit 77 Abb. 10. —

101. **Sitte, Alfred,** Kunsthistorische Regesten aus den Haushaltungsbüchern der Gütergemeinschaft der Geizkofler und des Reichspfeningmeisters Zacharias Geizkofler 1576–1610. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Augsburgs. 3. —

102. **Jacobi, Franz,** Studien zur Geschichte der bayerischen Miniatur des 14. Jahrhunderts. Mit 14 Abb. auf 7 Lichtdrucktafeln. 4. —

103. **Gebhardt, Carl,** Die Anfänge der Tafelmalerei in Nürnberg. Mit 51 Abb. auf 34 Lichtdrucktafeln. 14. —

104. **Roth, Victor,** Geschichte des deutschen Kunstgewerbes in Siebenbürgen. Mit 75 Abb. auf 33 Lichtdrucktafeln. 16. —

105. **Kaufmann, Paul,** Johann Martin Niederee, ein rheinisches Künstlerbild. Mit 23 Abbildungen in Autotypie. 5. 50

106. **Schreiber, W. L.,** Basels Bedeutung für die Geschichte der Blockbücher. Mit 5 Abbildungen. 4. —

107. **Schulz, Fritz Traugott,** Die St. Georgenkirche in Kraftshof. Mit 35 Abbildungen auf 21 Tafeln. 8. —

108. **Höhn, Heinrich,** Studien zur Entwickelung der Münchener Landschaftsmalerei vom Ende des achtzehnten und vom Anfang des neunzehnten Jahrhunderts. 14. —

109. **Josten, Hanns Heinz,** Neue Studien zur Evangelienhandschrift Nr. 18 («des hl. Bernward Evangelienbuch») im Domschatz zu Hildesheim. Beiträge zur Geschichte der Buchmalerei im frühen Mittelalter. Mit 1 Textabb. nach Zeichnung und 16 Lichtdrucken nach Originalaufnahmen des Verfassers. 6. —

110. **Rentsch, Eugen,** Der Humor bei Rembrandt. 2. —

111. **Roch, Wolfgang,** Philipp Otto Runges Kunstanschauung (dargestellt nach seinen «Hinterlassenen Schriften») und ihr Verhältnis zur Frühromantik. 8. —

112. **Zottmann, Ludwig,** Zur Kunst von Elias Greither dem Aelteren und seinen Söhnen und Mitarbeitern. Ein Beitrag zur Geschichte der bayerischen Lokalkunst. Mit 44 Abb. auf 32 Lichtdrucktafeln. 10. —

113. **Reiners, Heribert,** Die rheinischen Chorgestühle der Frühgotik. Ein Kapitel der Rezeption der Gotik in Deutschland. Mit 29 Lichtdrucktafeln. 8. —

114 **Moisdorf, Wilhelm,** Die Bedeutung Kölns für den Metallschnitt des XV. Jahrhunderts. Mit 10 Abb. im Text und 15 Tafeln. 7. —

115. **Büchler, Karl,** Das Römerbad Badenweiler. Eine erläuternde Studie. Mit 1 Plan in Lithographie und 24 Abb. 3. —

116. **Hinrichs, Walther Th.,** Carl Gotthard Langhans, ein schlesischer Baumeister. 1733–1808. Mit 32 Tafeln. 8. —

117. **Frölicher, Elsa,** Die Porträtkunst Hans Holbeins des Jüngeren und ihr Einfluß auf die schweizerische Bildnismalerei im XVI. Jahrhundert. Mit 27 Tafeln. 8. —

118. **Wallerstein, Victor,** Die Raumbehandlung in der oberdeutschen und niederländischen Tafelmalerei der ersten Hälfte des XV. Jahrhunderts. Eine stilkritische Studie. Mit 70 Tafeln. 8. —

119 **Killermann, Seb.,** A. Dürers Pflanzen- und Tierzeichnungen und ihre Bedeutung für die Naturgeschichte. Mit 22 Tafeln. 10. —

120. **Humann, Georg,** Zur Geschichte der karolingischen Baukunst. Mit 34 Figuren. 4. 50

121. **Grill, Erich,** Der Ulmer Bildschnitzer Jörg Syrlin d. Aelt. und seine Schule Mit 13 Tafeln. 4. 50

122. **Fortlage, Arnold,** Anton de Peters. Ein kölnischer Künstler des 18. Jahrhunderts. Mit 33 Tafeln 6. —

123 **Müller, Franz L.,** Die Aesthetik Albrecht Dürers. 2. 50

124. **May, Ernst von,** Hans Blum von Lohr am Main. Ein Bautheoretiker der deutschen Renaissance. Mit 2 Abbildungen. 3. —

125. **Marignan, A.,** Étude sur le manuscrit de l'Hortus deliciarum. 3. 50

126 **Naumann, Hans,** Die Holzschnitte des Meisters vom Amsterdamer Kabinett zum Spiegel menschlicher Behaltnis (gedruckt zu Speier bei Peter Drach). Mit einer Einleitung über ihre Vorgeschichte. Mit 274 Zinkätzungen. 20. —

127. **Eckardt, Anton,** Die Baukunst in Salzburg während des XVII. Jahrhunderts. Mit 10 Abbildungen im Text und 20 Tafeln. 8. —

128. **Scheuber, Jos.,** Die mittelalterlichen Chorstühle in der Schweiz. Mit 11 Tafeln. 6. —

Unter der Presse:

Beth, Ignaz, Die Baum-Zeichnung in der deutschen Graphik des XV. und XVI. Jahrhunderts.

Demmler, Theodor, Die Grabdenkmäler des Württembergischen Fürstenhauses und ihre Meister im 16. Jahrhundert. Mit 30 Tafeln.

Lübbecke, Fried, Die gotische Kölner Plastik. Mit zahlreichen Abbildungen.

Maier, August Richard, Niclaus Gerhaert von Leiden. Ein niederländer Plastiker des 15. Jahrhunderts. Mit 15 Tafeln.

Geisberg, Max, Das Kartenspiel der Kgl. Staats- und Altertümer-Sammlung in Stuttgart. Mit 50 Tafeln.

Weitere Hefte in Vorbereitung. – Jedes Heft ist einzeln käuflich.

Früher erschien:

Christus am Kreuz

Kanonbilder der in Deutschland gedruckten Meßbücher des XV. Jahrhunderts.

Herausgegeben von PAUL HEITZ

Mit Einleitung von W. L. SCHREIBER.

51 Abbildungen, davon 31 handkoloriert, Preis Mk. 150.—

Bestellung nimmt jede Buchhandlung entgegen.

BINDING DEPT. AUG 4 1967

NB
1599
D3

Demmler, Theodor
Die Grabdenkmäler des württembergischen Fürstenhauses

PLEASE DO NOT REMOVE
CARDS OR SLIPS FROM THIS POCKET

UNIVERSITY OF TORONTO LIBRARY

UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 12 15 25 10 016 9